CAHIERS DU CINÉMA



83 ⋆ REVUE MENSUELLE DE CINÉMA • MAI 1958 ⋆ 83



Silvana Mangano, Anthony Perkins et Jo Van Fleet sont les héros du grand film de René Clément, BARRAGE CONTRE LE PACIFIQUE (*This Angry Age*). C'est une production en Technirama et en Technicolor de Dino De Laurentiis, distribuée par la Columbia.

NOTRE COUVERTURE



Pascale Audret, ici aux côtés de Maurice Sarfati, est la révélation du film en Eastmancolor et en Franscope de François Villiers, **L'EAU VIVE**, (Production les FILMS CARAVELLE.)

Ne manquez pas de prendre page 60 :

LE CONSEIL DES DIX

Cahiers du Cinéma

MAI 1958 TOME XIV. — N° 83

SOMMAIRE

Les Films

*

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle du Cinéma
146, Champs-Elysées, Paris (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef* : André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer.



ENTRETIEN AVEC JACQUES TATI

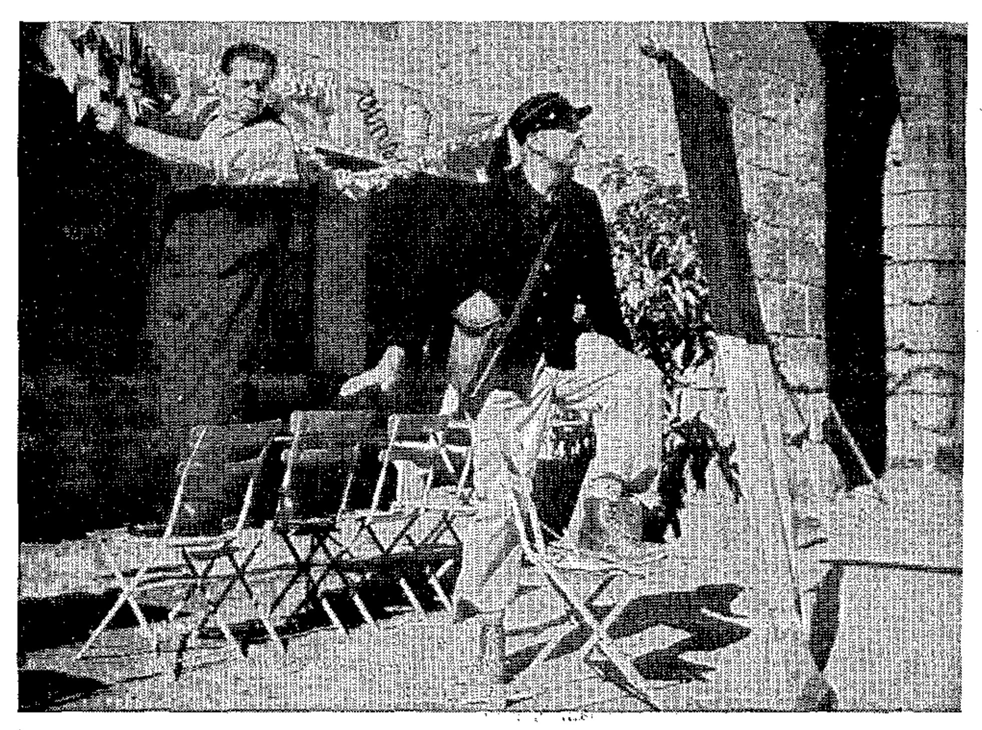
par André Bazin et François Truffaut

Il n'est pas besoin d'être un comique.

Ce que j'ai essayé de faire depuis le début — depuis *Jour de fête* et même le premier petit court métrage que j'avais fait avec René Clément — c'est de donner au personnage comique plus de vérité. Il y a eu, si vous voulez, une école du film comique où le personnage arrivait avec une étiquette en disant : « Vous allez voir, je suis le petit rigolo de la soirée, je peux faire énormément de choses, je sais jongler, je sais danser, je joue très bien la comédie, je suis un très bon mime, je trouve des gags ». C'était l'ancienne école du cirque, ou du music-hall, ce qui revient au même. Ce que j'ai essayé, pour ma part, c'est de prouver et faire voir que, dans le fond, tout le monde était amusant. Il n'est pas besoin d'être un comique pour faire un gag. J'ai vu, par exemple, un jour, un monsieur très sérieux qui devait se rendre à un conseil d'administration — il avait vraiment le chapeau pour ce genre de démonstration : ayant fermé la porte de sa voiture avec sa clef — vous savez qu'il n'y a qu'une serrure — il s'était rappelé qu'il avait oublié de fermer celle du côté opposé : il avait donc fait le tour pour aller la fermer par l'extérieur. Et, en la fermant par l'extérieur, il avait pris sa cravate dans la porte.

Il se retrouvait donc avec une porte fermée et des clefs dans la main, mais cette porte il ne pouvait l'atteindre. Evidemment il lui était facile de s'en sortir : en enlevant sa cravate, mais n'empêche qu'en la mettant, le matin, il ne pensait certainement pas avoir à l'enlever.

Il n'est pas besoin d'être un grand personnage comique pour qu'il vous arrive une situation comique. Plus une organisation est officielle et plus il y a de décorum, plus ça devient drôle. J'ai vu une fois aux actualités, Albert Lebrun, président de la République, venir inaugurer la statue du roi des Belges ; la salle était en vrille, et j'avoue qu'il n'est pas un comique au monde qui aurait pu faire rire comme lui. Il faut vous raconter çà, parce que c'est un truc immense, formidable. Ce jour-là il pleuvait, il était en jaquette et tenait à la main son chapeau haut-de-forme. Et puis voilà qu'on lui apporte une gerbe de quatre mètres — les gens avaient voulu bien faire les choses. Le regard qu'il a eu sur cette gerbe avait l'air de dire : « Vraiment ce n'est pas possible, comment vais-je m'en sortir ? » Alors il a fait sa première tentative : il a tendu son chapeau haut-de-forme au premier type qui se trouvait à côté de lui, un capitaine de la Garde républicaine qui était au garde-à-vous, avec son sabre. Le garde républicain a eu l'air de dire : « Moi je ne peux pas vous mettre çà au-dessus de mon sabre, ça ne serait pas possible. » Et alors il a fait une seconde tentative (et tout ça c'était filmé, les gens se tordaient dans la salle), il s'est dit : « Il faut absolument que je me débarrasse de ce haut-de-forme ». Il a cherché dans la foule qui pourrait l'aider : il a trouvé un autre personnage qui était également en jaquette et qui avait également un haut-de-forme. Et il lui a passé son chapeau haut de forme, si bien que le personnage en question s'est retrouvé avec deux chapeaux hauts de forme. Alors là c'était formidable ! Il a pu réussir à prendre sa gerbe et, comme on partait pour aller la déposer au monument, le personnage en question — celui qui avait reçu le haut-de-forme — a regardé à l'intérieur où le Président de la République achetait son chapeau. Et on n'avait rien coupé ! Les types avaient cadré ça magnifiquement !



Jacques Tati dans *Jour de fête* (1947).

Un film sans Hulot.

Eh bien, je pourrais faire faire à Hulot, pendant le film, quelques « numéros », au contraire, j'essaie de le mettre exactement au même niveau — non pas dans son comportement, parce qu'il a une autre nature — que, disons, M. Arpel pour prendre le cas de *Mon Oncle* : et d'ailleurs dans *Les Vacances de monsieur Hulot,* le personnage du garçon était presque plus poussé que celui d'Hulot. Je voudrais arriver à faire un film, je ne le cache pas, sans le personnage d'Hulot, rien qu'avec des gens que je vois, que j'observe, que je côtoie dans la rue et leur prouver que, malgré tout, dans la semaine ou dans le mois, il leur arrive toujours quelque chose, et que l'effet comique appartient à tout le monde. Dans *Mon Oncle* la bonne aussi est un personnage comique, le marchand italien aussi, et aussi la voisine — elle en fait beaucoup plus qu'Hulot. On peut reprocher à Hulot — à moi du moins — de ne pas pousser son comique, mais — maintenant que je suis lancé dans cette voie — chaque fois qu'il va un peu loin, on n'y croit plus : j'ai même été obligé de faire quelques coupures. Je voudrais que l'on sente que le personnage de l'oncle n'est pas un personnage venant du cirque, que l'on croie vraiment à un oncle. On raconte toujours l'histoire du facteur. Moi, j'ai un peu abandonné ça. Le facteur avait raconté son histoire dans *Jour de fête,* et je n'ai pas eu du tout envie de faire une suite à *Jour de fête*. Aujourd'hui — à moins que les gens aient vu le film et connaissent le personnage et la silhouette — je peux me promener avec la même démarche, le même port de chapeau, le même parapluie à Londres, à Paris ou Berlin, et personne ne se dira : « Qu'est-ce que c'est que ce monsieur qui veut faire le petit rigolo dans la rue ? » Je peux même, à peu de choses près, faire les mêmes gags qui sont faits dans le film, sans que j'éprouve vraiment de grosses difficultés, ou avec un garçon ou avec le directeur...

Chaplin et moi.

— *Justement, c'est ce qui distingue votre comique de celui, mettons, de Chaplin.*

— J'ai un bon exemple là-dessus. Il est certain, lorsqu'on fait quelque chose d'amusant, ou à prétentions comiques, que l'on en revient à Chaplin. Cinquante-sept ou cinquante-huit films, dont cinquante-six réussis, c'est assez normal que l'on parle de Chaplin. Mais on parle souvent à tort et à travers, on mélange les styles et ça, c'est très grave. Je prends le cas d'un gag que vous avez vu dans *Les Vacances de monsieur Hulot.* M. Hulot arrive au cimetière. Il a besoin de faire repartir sa voiture, cherche une manivelle dans le coffre arrière, en cherchant sa manivelle sort un pneu, ce pneu tombe par terre, les feuilles viennent se coller sur le pneu, le pneu est transformé en couronne, et, cette couronne, l'ordonnateur des pompes funèbres croit que M. Hulot est venu l'apporter. Vous me direz là : « Hulot n'a pas trouvé de gag ». C'est exact, il n'en a pas trouvé. Il a fait ce qui aurait pu arriver à un monsieur un peu étourdi, sans avoir l'invention comique. L'invention comique vient du scénariste ou de la situation, mais ce qui est arrivé à Hulot pouvait arriver à énormément de gens. Il y a beaucoup d'Hulots dans le fond, dans la vie. Il n'a rien inventé.

Dans le cas de Chaplin, si Chaplin avait trouvé le gag suffisamment bon pour le mettre dans son film — ce dont je ne suis pas certain — il aurait fait la même entrée qu'Hulot, mais, voyant que la situation est catastrophique (il y a un service religieux et sa voiture gêne ce service), se trouvant, en ouvrant son coffre, avec une chambre à air, il aurait, *pour le spectateur,* collé lui-même les feuilles sur la chambre, transformé la chambre en couronne et elle aurait été acceptée de la même façon par le garçon qui s'occupait du service. Et là, les spectateurs auraient trouvé le personnage merveilleux parce que, au moment même où personne n'aurait su rien imaginer pour le sortir de cette situation, il aurait inventé, sur l'écran, pour les spectateurs, un gag. Et c'est ce gag qui aurait décroché le rire et aurait fait dire, en plus : « Il a été formidable ». On ne peut pas dire ça d'Hulot, il n'a pas été formidable, puisque ça aurait pu arriver à vous, à tout le monde : on fouille dans une voiture, il tombe quelque chose, on le ramasse, c'est normal. C'est là où on sent vraiment qu'il y a deux écoles tout à fait différentes, tout à fait opposées, car Hulot n'invente jamais rien.

— *En effet, ce qui caractérise Charlot, c'est à la fois la naïveté et la suradaptation.*



« Plus il y a de décorum, plus ça devient drôle. »

Hulot au contraire est passif. D'ailleurs, dans votre façon même de présenter les choses, vous ne changez pas l'événement, vous vous arrangez seulement pour qu'on le voie.

— A ce sujet, je vais vous raconter quelque chose que j'aurais bien voulu mettre dans un film si c'était possible. J'ai vu un jour un monsieur qui voulait faire faire sa vidange d'huile ; étant très pressé, il est resté dans sa voiture en disant : « Je n'ai pas le temps, dépêchez-vous, d'ailleurs j'ai mon journal à lire. » Ils me l'ont monté, voyez-vous, deux mètres à peu près. Cet homme était très gros, assis en train de lire son journal. On a commencé à dévisser sous lui la vidange, et alors on s'est aperçu qu'on avait l'impression que le type était installé sur un pot... Pour en revenir à mon idée, il y a énormément de monde qui serait passé sans le voir : c'est le genre de détail qui, pour moi, est irrésistible. J'ai voulu arrêter les gens en disant : « Regardez », et puis je me suis dit : « Non, ce serait grossier, c'est très ordinaire évidemment, ce n'est pas très fin », mais le fait de voir un monsieur assis dans une voiture, avec, enfin, vous avez vu ce que c'est une vidange d'huile.., c'était hallucinant. On regrette de ne pouvoir mettre ça dans un film. Ce dont je suis persuadé, c'est qu'il arrive très souvent des choses telles qu'il n'est pas besoin d'être comique pour pouvoir les faire. Dans *Mon Oncle*, la bonne, en fin de compte, se retrouve faire son numéro, mais elle le ferait dans une maison...

Hulot et le colonel.

— C'est l'inversion du rapport classique des films comiques, où vous avez un monde normal avec un personnage comique. Chaplin, par exemple, polarise en quelque sorte, les virtualités comiques du monde. Hulot, au contraire, est le plus normal de vos personnages. Le monde est rendu comique par l'absence de comique de Hulot.

— C'est tout à fait ça. Vous allez voir pourquoi. Vous prenez Hulot mobilisé, par exemple. Un dur de dur vient trouver le colonel et lui dit : « Dis donc, mon petit pote, je voudrais bien savoir ce qu'on fait cet après-midi. Ça fait huit jours que je suis là, ça ne peut pas durer comme ça, on va être enquiquinés. » Le colonel lui colle automatiquement huit jours de prison, ou de consigne, ou de ce que vous voudrez. Maintenant le personnage d'Hulot se présente, trouve le colonel, enlève son calot (il ne salue pas). Très aimablement : « Bonjour, mon colonel ! » — « Mettez-vous au garde à vous ! » (Il se met au garde à vous). — «Vous ne savez pas où on peut trouver la brosse à pansage ? » (ou quelque chose dans ce goût-là). Le colonel se dit : « Je ne peux tout de même pas lui mettre huit jours : il est venu très aimablement, il s'est incliné » (car son grade lui interdit évidemment de répondre : « Vous trouverez certainement des brosses à pansage au magasin »). Alors, cette fois-ci, c'est le colonel qui est embarrassé, c'est lui qui se trouve dans une situation comique. C'est lui qui fait rire, c'est lui qui se demande quelle contenance prendre : il peut à la rigueur mettre un peu son képi sur le côté, ou fourrer ses mains dans ses poches, ou siffler, ou même donner un petit coup de pied dans un caillou, ou encore sortir un truc de sa poche qu'il n'a pas à sortir. Et c'est Hulot qui l'aura mis dans cette situation. Mais il l'aura fait sans le vouloir. C'est un naïf dans le fond.

C'est pourquoi ceux qui acceptent ce genre de détente, de rire, vont revoir ça deux, trois, quatre fois. Et inversement, je comprends très bien pourquoi certains ont envie de partir à la moitié du film en disant : « Je ne comprends vraiment pas pourquoi les gens s'amusent », parce qu'il faut, sans doute, pour le goûter, apporter un peu d'observation de soi-même.

Savoir s'arrêter.

— Ici on ne peut pas s'identifier à Hulot, ni à ce qu'il ridiculise non plus, puisque le propre du comique est de rire de quelqu'un : il faudrait rire de soi-même à ce moment-là. On se trouve placé dans une situation qui n'est pas prévue dans les catégories du rire. Il y a là une relation qui est intégralement neuve.

— En voyant en public *Les Vacances de monsieur Hulot*, j'ai regretté de ne pas avoir mis, avant, un petit carton qui donnerait quelques explications : « Voilà, vous allez partir en vacances, vous allez observer des gens que vous connaissez, d'autres que vous connaissez moins... » . Le spectateur a un petit effort à faire, je crois, pour entrer dans le monde comique qui est créé par Hulot. S'il attend la trouvaille d'Hulot, il est forcément déçu. Il se dit : « Pourquoi ce personnage n'invente pas, ne se défend pas ? » Et c'est cette défense qui le ferait rire. Dans la construction comique de Chaplin, vous avez une part de resquille, ce qui amuse énormément les spectateurs, parce que dans la resquille il y a une invention. Rien que par la taille déjà, ce sont deux conceptions différentes. Il y en a un qui est grand, qui ne peut pas se cacher, se mettre derrière un bec de gaz, ou n'importe quoi, alors que Chaplin pouvait se mettre derrière une petite boîte à ordures, en laissant son chapeau sur la boîte, et passer derrière une autre petite boîte, en laissant croire qu'il était toujours derrière la première, et puis revenir chercher son chapeau... Hulot, au contraire, a le physique d'un type assez solide ; il se comporte exactement comme n'importe quel habitant de Paris, de la province, etc.

— *Surtout dans* Mon Oncle. *Et son absence, de ce point de vue là, est une vérité. A la limite, il pourrait presque être absent.*

— Ce serait le film idéal. Ce que je voudrais, c'est qu'on le voie de moins en moins, et qu'on voie de plus en plus les autres.

— *Qu'il agisse à distance, rien que par son attitude morale ?*

— Exactement.

— *D'ailleurs — s'il faut à tout prix comparer — plutôt que Chaplin, c'est quelqu'un comme Buster Keaton qu'il conviendrait d'évoquer à votre sujet.*

— Oui, parce que, lui, il ne construit pas : il *subit*. Vous vous souvenez du gag dans *La croisière du Navigator* ? Vous savez, quand il a été accrocher le portrait du capitaine. Comme le bateau tangue, dans le hublot on voit la tête d'un type qui a l'air de vérifier ce qu'il fait : c'est irrésistible. J'ai vu ça au Festival d'Edimbourg. Toute une matinée on présentait des sketches comiques, de tous les comiques depuis le début, en commençant



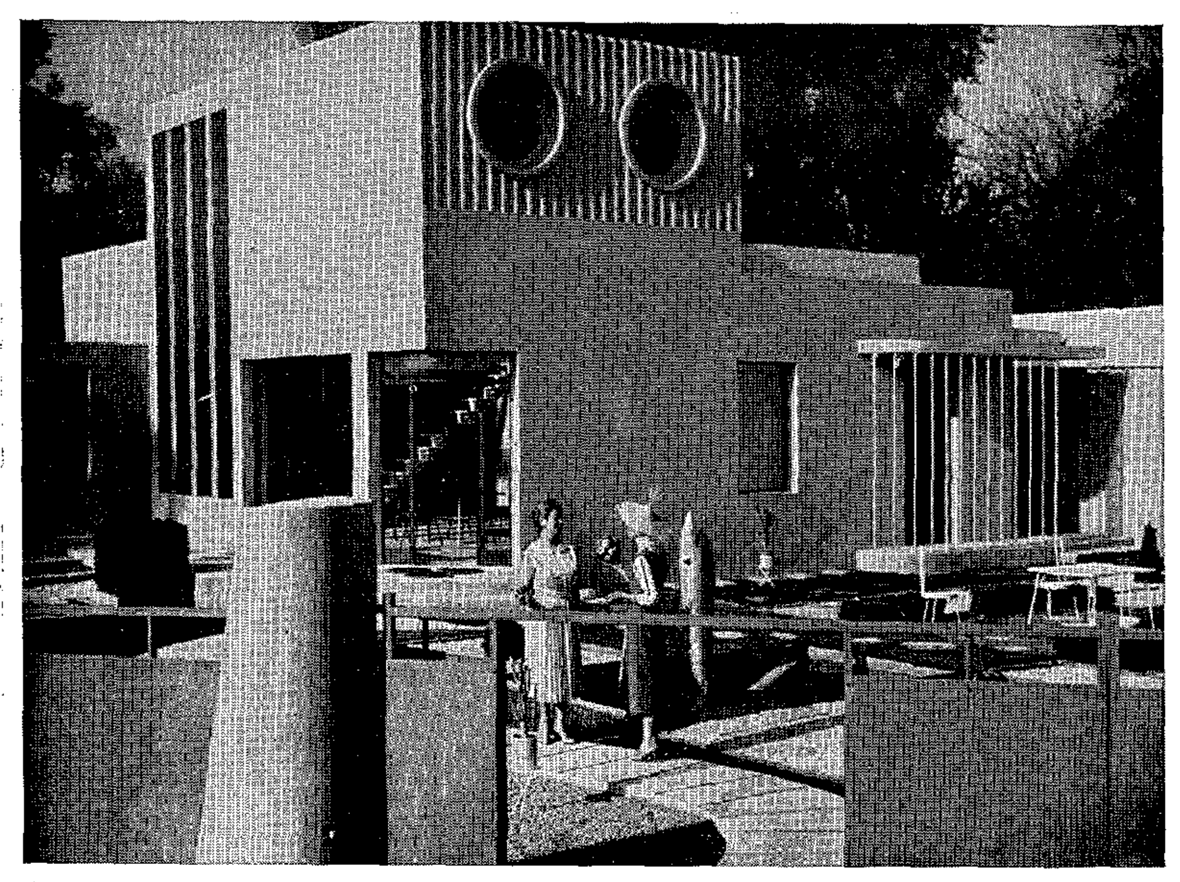
« J'essaie de mettre Hulot au même niveau que les autres personnages. »

par Little Titch. On sentait une différence très nette entre la technique d'une part, et la formule pour obtenir le rire d'autre part, les intentions... Celui de Little Titch était éblouissant. Son numéro de music-hall filmé était d'une simplicité, d'une verve étourdissantes. Puis on passait par Langdon, au comique très fin et très personnel, par Chaplin, par Max Linder. Déjà Linder fabriquait son gag : c'était déjà un petit peu la même construction comique que celle de Chaplin. A la fin, on projeta un passage des *Vacances de M. Hulot* et on sentait vraiment qu'il continuait la tradition, appartenait à la même école, mais sans concessions. Ce qui est important chez Hulot, c'est qu'il n'y a pas de concessions. Une fois que le gag est fait, on ne va pas plus loin. On n'exploite pas la formule. C'est ce que beaucoup de gens m'ont reproché d'ailleurs. Mais, pour reprendre mon exemple du début, ce monsieur avec sa cravate, ses deux portières et sa clef, il ne lui est arrivé *que ça*. On pourrait continuer à exploiter la situation : faire passer sa femme qui le surprend en compagnie d'une jeune fille qui est venue l'aider, etc., etc. Sous prétexte que « c'est du cinéma », on devrait continuer, continuer... Or, pas du tout : ce qui est drôle, c'est justement que ça s'arrête-là.

Le gag du poirier.

— Au contraire, il y a chez Chaplin la combinaison d'une économie extrême de chaque élément avec le maximum d'exploitation. Par exemple, dans la séquence du Cirque, *où il est enfermé dans la cage aux lions, il y a un enchaînement de gags hallucinants. Cette formule a été portée à ses conséquences extrêmes et, de toute façon, ce n'est plus de ce côté-là qu'il faut chercher.*

— Ce qui serait merveilleux, ce serait de pouvoir arriver avec vous dans une réception et dire : « Vous voyez ce monsieur qui est là, non, pas celui-là, l'autre, celui qui est

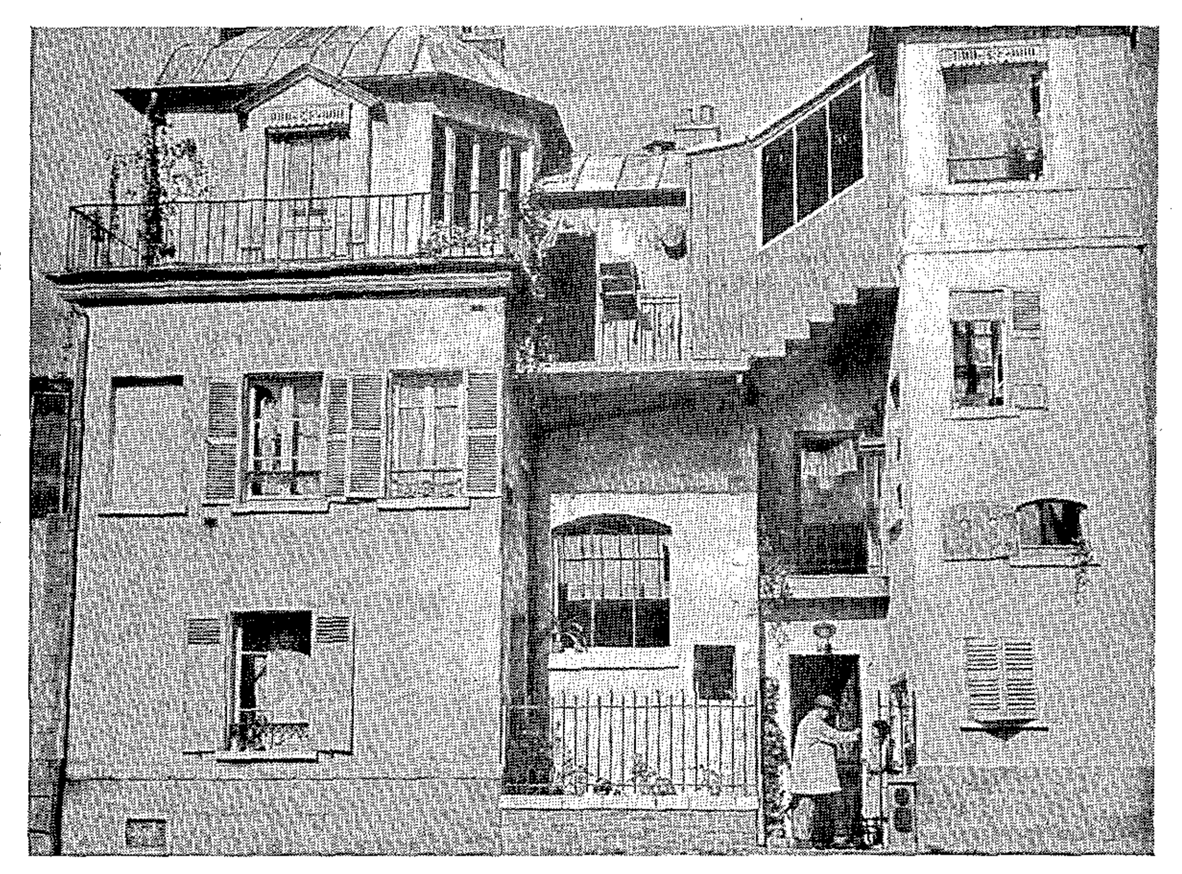


La maison moderne des Arpel.

à droite ; je vais vous raconter ce qui lui est arrivé l'autre jour. » Et on verrait que ce monsieur, qui est tranquillement en train de boire sa petite tasse et qui n'a absolument rien de drôle — il pourrait être directeur de tout ce que l'on veut — c'est à lui qu'est arrivé cette histoire de cravate. Mon père m'a souvent raconté ce qui lui arrivait, quand il allait livrer un cadre dans une maison : il arrivait toujours quelque chose de comique, mais cela n'allait pas plus loin.

— *Peut-être pourrait-on prendre un exemple dans* Mon Oncle ? *Les arbres en espalier. C'est un gag qui commence vers le milieu du film et qui ressurgit sur la fin de façon assez étrange. Pourriez-vous nous expliquer et vos intentions et le mécanisme ?*

— Le neveu, le fils Arpel, s'entend très bien avec son oncle. Avant la réception, sans le faire exprès, il casse la petite branche. Quand son oncle arrive, il va le trouver et lui demande de réparer. L'oncle coupe, la seule chose à faire : en coupant, il s'aperçoit que çà se voit encore plus. Il commence donc à couper la branche symétrique, et petit à petit, cela l'entraînerait à tout réduire. Mais Mme Arpel passe à ce moment-là — il ne faut pas oublier que nous sommes dans une réception — et le type ne peut pas continuer à faire son numéro. Autrefois, je ne sais pas si vous êtes de mon avis, il n'y avait que les spectateurs qui observaient ce qui se passait sur l'écran, mais les acteurs qui accompagnaient les comiques ne se rendaient jamais compte qu'ils étaient en train de faire un gag. Moi je fais toujours le contraire : les acteurs sont au même niveau que les spectateurs pour s'apercevoir qu'un monsieur a oublié de fermer une porte. Dans *Laurel et Hardy*, on voyait des



La vieille maison de l'oncle.

gens manœuvrer avec des tartes, des casseroles, et les autres avaient l'air de circuler autour d'eux, sans se rendre compte du tout qu'un monsieur se promenait avec une casserole sur la tête. Donc le passage de Mme Arpel interrompt l'histoire de la taille de l'arbuste. La réception terminée — plus personne, le jardin est vide, les Arpel se couchent — c'est le moment d'aller achever le travail. C'est la petite séquence de nuit. Suspense, si l'on veut, sur le poirier. On se doute — du moins je suppose — qu'Hulot est en train de finir le travail commencé. Et puis on n'en parle plus. Il n'y a plus de raisons qu'on en parle. D'ailleurs, normalement, si Mme Arpel ne sort pas par là le lendemain, elle ne le voit pas. Quand les enfants cassent quelque chose dans le jardin de ma mère, ce n'est pas cinq minutes après qu'on s'en aperçoit. On peut très bien retrouver çà l'autre dimanche. C'est seulement le surlendemain que M. Arpel en rentrant, découvre avec ses phares le travail — qui est, je dois dire, assez catastrophique. C'est peut-être très mal construit pour un film, mais normalement, je crois que çà se serait passé comme çà.

La couleur et le plan fixe.

— *Cette tendance est déjà très affirmée dans* Mon Oncle, *beaucoup plus que dans* Les Vacances de Monsieur Hulot. Mon Oncle *nous paraît aussi audacieux par rapport aux*

Vacances d'Hulot, *quoique sur la même lancée, que l'était Hulot par rapport à* Jour de Fête *et* Jour de Fête *par rapport au comique traditionnel. Ce qui nous frappe dans* Mon Oncle *n'infirme nullement ce que vous venez de dire sur la nature comique de l'univers autour de Hulot — c'est que c'est un film presque « martien » qui ne ressemble absolument à rien de ce qu'on est habitué à voir au cinéma.*

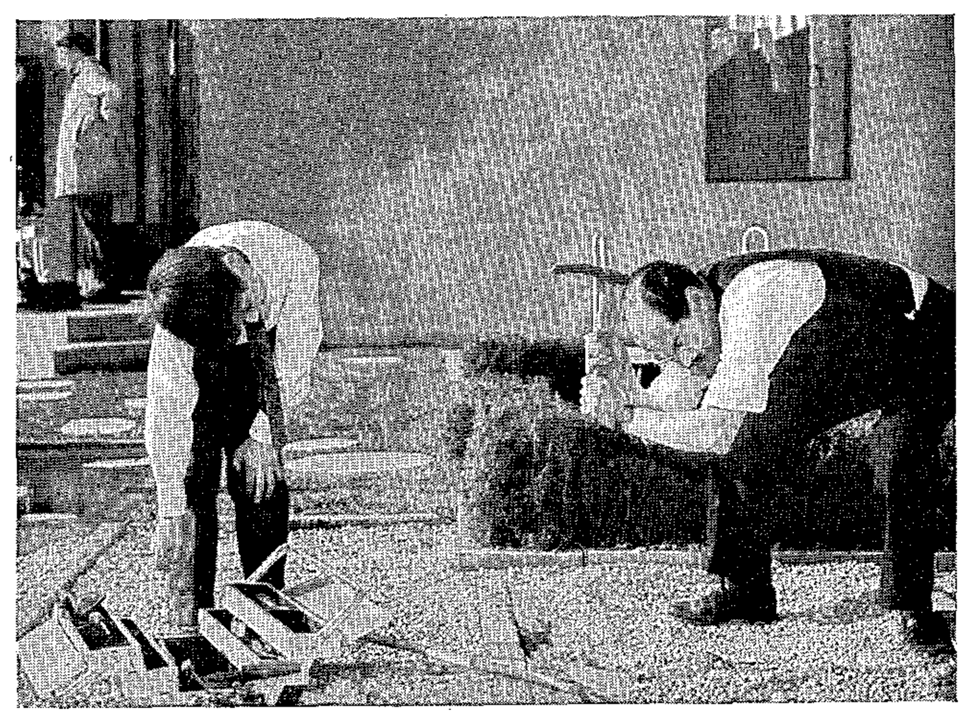
— Je me suis dit après les *Vacances d'Hulot* : « C'est dommage de ne pas les avoir tournées en couleurs. » J'avoue que la couleur, souvent, gêne ou un effet dramatique ou la qualité d'un acteur. On s'aperçoit davantage de la présence d'un très bon acteur en noir et blanc, parce qu'on n'est pas intéressé par autre chose que ses expressions ou sa voix. Chaque fois qu'on trouve un acteur étourdissant dans un film, la plupart du temps, sans qu'on s'en rende compte, c'est un film en noir et blanc. Mais, pour *Les Vacances d'Hulot,* j'ai regretté de ne pas avoir employé la couleur. Les teintes sur la plage des petites tentes rayées, les gens qui se bronzent petit à petit, tout ça, j'aurais voulu le montrer. La couleur donnait une vérité supplémentaire, car, lorsqu'on se souvient des images de vacances, on se les rappelle en couleur. On rêve en noir et blanc — moi du moins — mais ces images-là sont en couleur. Le cinéma aurait très bien pu être inventé en couleur. En tout cas, la couleur est un apport formidable. Donc, je me suis dit : « Je vais raconter *Mon Oncle* en couleur. » Les teintes qui se trouvent dans un quartier moderne sont tout à fait différentes de celles qui se trouvent dans un quartier ancien. Les verts sont devenus très lumineux, les jaunes presque des lampes électriques. Il y a comme de l'électricité dans cette peinture : ce sont d'ailleurs les Américains qui ont beaucoup travaillé cette question. On se sert énormément de couleurs vives. Au contraire, dans le petit quartier, j'avais à ma disposition de vieux velours.

C'était là un premier point de départ. Je me suis dit ensuite : « Il faut que ce soient mes acteurs qui évoluent, il ne faut pas que ma caméra bouge. » On m'a souvent reproché : « Tati ne fait pas de technique ! » Je m'excuse, je sais très bien ce qu'est un travelling. Je peux aussi mettre une caméra sur une grue et la faire monter à cinq ou six mètres : il n'y a qu'à s'asseoir à côté de l'opérateur et à dire : « On monte ! » Et on peut panoramiquer, on peut suivre tout ce qu'on veut. Je ne dis pas que cette technique ne serve pas une construction dramatique dans un film qui en a absolument besoin et où il est indispensable de ramper avec un monsieur pour voir en rampant ce qu'il découvre. Mais mon histoire est tout à fait différente : c'est une histoire qui se passe dans deux décors et je veux voir les personnages évoluer dans les décors. Je suis sûr que, lorsqu'on a vu le film, on peut très bien être invité chez les Arpel, en sachant exactement que le bouton se trouve à sa gauche, que le jet d'eau s'ouvre quand on sonne, que Mme Arpel vous fait visiter son living-room, que la chambre de l'enfant se trouve sur le côté..., et je crois que j'ai raconté une histoire en images.

Dans la deuxième version que j'ai faite, j'ai raccourci un premier petit dialogue qui était sans intérêt, qui gênait même l'image, qui empêchait de bien la voir. L'histoire se raconte mieux avec les images, le son et la musique. *Mon Oncle,* c'est presque un film muet.

— *Il n'y a pas du tout de mouvements d'appareil dans* Mon Oncle ?

— Il y a quelques mouvements, mais on ne les sent pas. J'ai essayé de donner par la fixité du cadre une impression de relief. Je n'ai même jamais changé d'objectif. Si vous changez d'objectif, vous transformez tout : votre chaise n'est plus la même, l'espace change. Moi je laisse le même objectif et je déplace mes objets, pour donner, par exemple, la distance qu'il y a entre la table et le fauteuil. Si je vous prends dans un plan d'ensemble au 40, par exemple, et que, en me rapprochant, je passe au 28, j'augmente la surface du dossier de la chaise, ce n'est plus la même chaise. En couleur, ça devient très grave, vos formes changent, vos couleurs restent. Ce qui est également difficile, dans la couleur, c'est de ne pas mettre de couleur aux endroits où vous n'avez rien à faire voir. Si l'acteur principal a une cravate gris foncé ou ivoire et un figurant sans importance une cravate bleue, automatiquement, les regards vont aller sur ce figurant et l'on va perdre l'expression du personnage principal. Il faut toujours augmenter par la couleur l'importance des personnages. Arpel, qui s'habille en faux bohême, le dimanche, a une veste de chasse insensée : je lui ai mis carrément la peau de porc, la vraie peau de porc. La voisine est en rouge, parce qu'elle a de l'importance, parce qu'on va avoir à la suivre, toujours dans la réception, réception qui d'ailleurs a été organisée pour elle. Vous voyez le travail que ça représente !



Gérard (Alain Becourt) et Monsieur Arpel (Jean-Pierre Zola).

Je tourne par cœur.

Je travaille beaucoup mon sujet. Mais je tourne sans scénario. Je connais le film par cœur et je tourne par cœur. Je commence le soir à me répéter mon sujet : je vois les images défiler et je l'apprends. Sur le plateau, je sais exactement ce que je vais demander aux acteurs, ce que je vais faire : je n'ai pas besoin d'aller chercher sur un petit bout de papier. Ce n'est plus une lecture. Et, sachant par cœur, je peux m'abandonner et partir à fond dans mon histoire, sans retenue. Ça ne sent pas la technique ?

— Non, mais ça sent la conscience de toutes les relations qui vont se développer. C'est à la fois libre et strict. Il n'y a rien qui soit hasardeux. C'est une impression qu'on n'a jamais au cinéma. Il y a bien sûr des metteurs en scène qui sont improvisateurs...

— Mais moi, je n'improvise pas. Je sais tout à l'avance. Le montage, aussi, je le fais à l'image. Je monte le film par cœur. Vraiment, je vous assure, dans ce film j'ai fait tout ce que j'ai voulu. Si on n'aime pas ça, c'est à moi seul qu'il faut s'en prendre. Je suis très inquiet de voir tant de bons metteurs en scène dans l'obligation de se plier à toutes sortes d'exigences. Aujourd'hui, il n'y a plus que des obligations en tout. Or, moi, j'ai pu tourner là où j'ai voulu, à Saint-Maur, construire la maison de Hulot que je voulais. J'estime que c'est tout de même important. Il n'y a pas tellement de pays où, à l'heure actuelle, dans le cinéma, un type peut dire : « J'ai fait un film, et j'ai fait quand même ce que j'ai voulu. » J'adore ce que fait Bresson. Eh bien ! ça m'embête qu'il ne tourne pas plus.

— Effectivement, vous êtes les deux metteurs en scène français à faire exactement ce que vous avez envie de faire, et à avoir l'obstination suffisante pour tenir le coup très longtemps, entre le moment de la préparation du film et celui de sa sortie.

— Ce qui est grave, par exemple, pour les jeunes, c'est qu'on ne leur ouvre qu'une porte, celle du cinéma commercial. C'est très dangereux. Après *Jour de Fête* et surtout après les *Vacances de M. Hulot,* j'ai eu des propositions pour aller tourner une co-production franco-italienne. Ça s'appelait *Toto et Tati !* Vous comprenez ! Je me suis dit : « Non ! Hulot n'a pas le droit de tourner *Toto et Tati.* » Ce n'est pas que Toto soit mauvais, c'est un très bon comédien, mais rien que le fait que ça s'appelle *Toto et Tati,* c'était déjà très grave. Je crois que cette indépendance artistique est obligatoire. C'est à nous de la défendre.

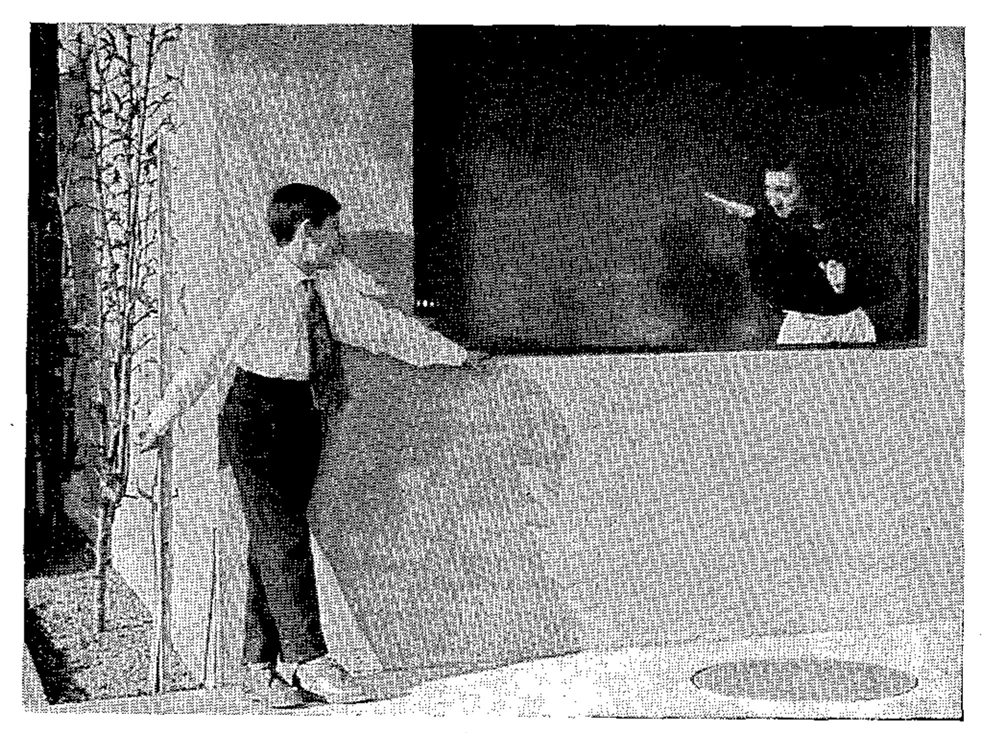
Et pourtant, il est difficile de résister, en voyant qu'en faisant un film en supplément, ou en allant tourner un bon rôle, on touchera une certaine somme, qu'avec cette somme vous allez pouvoir modifier un petit peu votre existence, avoir plus de satisfactions, changer de maison, refaire vos peintures. Les gens, malgré tout, dans cette vie moderne, sont tout de même très pris par ça, ça les impressionne et, en fin de compte, ils font pas mal de concessions pour pouvoir se donner un standing. Moi, ce n'est pas du courage de ma part : ça ne m'amuse pas. Je m'amuse magnifiquement bien, je me promène, avec Mme Tati, nous allons dans les petits cafés, nous sommes très copains avec le garçon, il nous raconte des histoires, le patron aussi, et la patronne n'a pas les mêmes que son mari. Nous ne nous ennuyons jamais, jamais, jamais, dans n'importe quelle soirée, il y a toujours quelque chose. J'avoue que le fait de me retrouver dans la maison des Arpel ne me plairait absolument pas.

Siffler dans la rue.

Je ne vous dis pas que ça ne se fera pas : ça arrivera ou ça n'arrivera pas. Les gens se retrouveront en caserne, ils l'auront cherché, ils l'auront voulu, ils ne pourront plus faire ce qu'ils veulent. Moi, j'adore me promener et j'adore surtout pouvoir siffler, et je crois que, le jour où je ne pourrai plus siffler dans la rue, ce sera très grave. Ça a l'air idiot, mais j'aime les gens qui sifflent dans la rue, et moi je siffle dans la rue. Ça m'arrive de quitter la salle de montage : je pars et je siffle. Eh bien ! je crois, voyez-vous, que ça a une très grosse importance. Je ne sais pas si, dans mon film, on le sent : je n'ai peut-être pas mis les points sur les i, mais ce que je reproche, dans le fond, à cette nouvelle existence, c'est la suppression d'un respect de l'individu. Autrefois, dans un garage, il y avait M. Marcel. M. Marcel avait son tournevis : c'était le chef d'atelier et quand on venait de la part de M. Gaston pour voir M. Marcel, il écoutait le son de votre moteur, comme un bon chirurgien ou un bon médecin peut écouter votre cœur, et, avec son tournevis, il vous faisait consommer deux litres de moins aux cent kilomètres, et vous faisiez dix kilomètres de plus à l'heure. Car le tournevis de M. Marcel était d'une telle importance et M. Marcel avait un tel doigté — il y a des types exceptionnels parmi les techniciens qu'on ne soupçonne même pas !...

Eh bien ! aujourd'hui, j'ai l'impression qu'avec tous ces garagistes en casquette, en costume d'officier de marine, on n'a plus le temps de parler avec M. Marcel : son tournevis est dans le tiroir, on change le moteur, on n'a plus tellement besoin de le réparer... Vous voyez, je regrette l'ancien autobus avec sa plate-forme. Ça lui a enlevé sa personnalité. Cette petite plate-forme, c'était un rendez-vous, à Paris, merveilleux. Chacun avait sa façon de tirer cette petite chaînette. Il y en avait qui la tiraient en fantaisie, il y en avait qui faisaient des moulinets avec, il y en avait qui avaient trouvé le système pour arrêter l'autobus, avec trois petits coups et un petit coup supplémentaire ; il y avait du dialogue : « La petite dame, allez, la petite dame ! » Aujourd'hui, on monte dans un autobus, c'est peut-être plus pratique, ça m'étonnerait : le type est derrière une cage de verre, on ne sait plus si on ne vient pas lui demander un ticket de cinéma, il a un petit hublot, il ne vous répond pas, il ne peut pas. Les gens attendent, alors que ça allait très vite, cette montée sur la plate-forme, tout le monde poussait, ça grimpait, enfin, c'était très joli.

Aujourd'hui, je suis navré parce que j'ai l'impression que les gens s'amusent de moins en moins. Ils sont certainement mieux habillés, ils se lavent certainement plus, ils ont certainement plus d'eau chaude et ils boivent certainement plus glacé, on fait des fenêtres plus larges, enfin, ils ont peut-être plus de soleil, et encore, autrefois, ils sortaient quand même dans la rue...

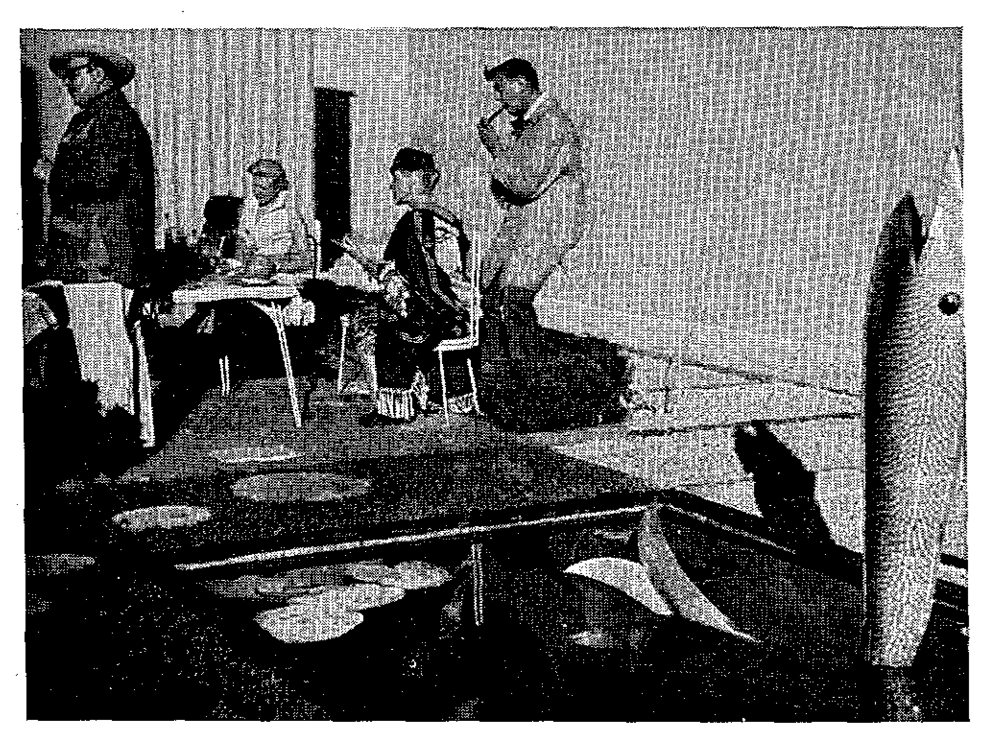


Le poirier, Gérard et la bonne (Yvonne Arnaud).

Les deux quartiers.

Mais moi, j'en ai eu la preuve, et elle est intéressante, car nous avons tourné dans les deux quartiers. Dans le quartier moderne — les grands bâtiments de Créteil — nous n'avons pas pu obtenir une pince, un marteau, un balai, une brouette. Il y a un conseil d'administration, il y a un syndic, il y a un directeur des locaux : enfin, il y a tellement de papiers à remplir pour obtenir une brouette que nous avons abandonné. « C'est pratique, évidemment », me disait un locataire, « mais voyez-vous, j'ai un gosse de six ans et une petite fille de quatre ans, et les huit premiers jours que je me trouvais-là, j'ai reçu un « motif » comme au régiment, parce que les enfants montaient sur le gazon. » Pour les gosses, vous savez, on fait de petits cirques en ciment avec un peu de sable à l'intérieur. Le gazon c'est bien, mais si on ne peut plus monter dessus, ça devient très grave. Il n'y a plus qu'à aller dans les terrains vagues. Dans le petit quartier, à Saint-Maur, des locataires du rez-de-chaussée, qui habitaient à trois dans une pièce (tenez-vous bien !), nous ont installé une salle de maquillage, avec une petite cloison ! Ils nous ont donné leur clef. Dans cette même rue, il y a une dame qui fait les courses pour les autres. J'ai senti que ces gens-là se connaissaient, s'aidaient. Tout ce qu'on a pu obtenir sur la place de Saint-Maur et dans cette rue là, c'est quelque chose d'insensé. Eh bien ! j'ai l'impression que cette gentillesse est très très diminuée aujourd'hui. Les gens ne s'arrêtent plus aux passages cloutés. Ça passe : tant pis, il faut arriver, il faut arriver. On ne sait pas trop où ils veulent aller d'ailleurs : maintenant, on parle de la Lune. Aujourd'hui, avec ce progrès, soi-disant extraordinaire, le seul agrément restant au Parisien qui veut visiter la capitale un dimanche, après avoir travaillé toute sa semaine, c'est de rester quatre heures derrière une autre voiture pour aller, et quatre heures pour revenir, pour aller respirer, trois heures sur le temps qui lui reste.

Aujourd'hui un Américain, à cause des voisins, à cause de la publicité, ne peut pas accepter de garder une voiture plus d'un an. C'est impossible qu'en 1958, il circule avec



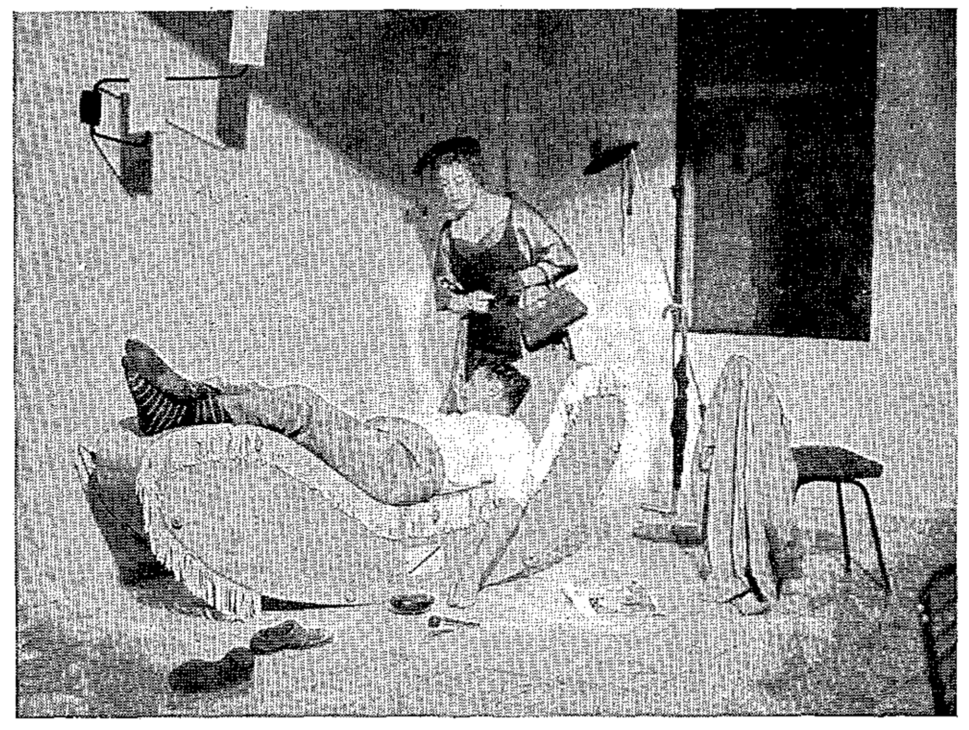
Réception chez les Arpel. Au premier plan, le poisson-jet d'eau automatique.

une voiture de 57 : on a mis deux chevaux supplémentaires ! Les enfants ne peuvent plus avoir aucun respect, ils ne peuvent avoir aucun souvenir quant à l'achat de la voiture. Quand on achetait autrefois une voiture, c'était très important ! On allait l'essayer dans le garage ! Aujourd'hui un gosse américain de huit ou neuf ans voit qu'elle a une poignée un tout petit peu différente, il sait qu'elle changera encore en 59, il n'a plus aucun respect, il met les pieds sur les coussins... Et pour tout le reste, c'est pareil. Tout a suivi. Quand il se met en colère, le gosse, eh bien, il tire ! Vous savez que c'est un problème en Amérique ! C'est grave. Vous voyez des gosses dans la rue ! Ils vous foutent la frousse. Je crois que le fait que les enfants aient le droit d'astiquer les roues, que la mère fasse elle-même les housses, qu'on participe à quelque chose, c'est très important. Maintenant on ne participe plus à rien, il n'y a rien à faire, plus rien, tout change tout le temps, on fabrique des jouets sans arrêt, chaque fois qu'il y en a un de cassé, on dit : « Eh bien, je t'en achèterai un autre ! » J'ai des enfants et toutes ces choses me préoccupent beaucoup moi-même. Nous allons souvent à Saint-Germain chez ma mère. Un beau jour, au moment de prendre le thé, j'ai dit : « Si nous allions camper et faire le thé nous-mêmes ! » Alors nous commençons à chercher des briques, du petit bois et à faire chauffer de l'eau... Ainsi mes enfants ont passé un après-midi merveilleux, parce qu'ils avaient quelque chose à faire. Mais aujourd'hui on n'a plus le temps de s'occuper d'eux. Je crois qu'autrefois mes parents avaient un peu plus de temps à passer avec nous ! Nous habitions Saint-Germain-en-Laye, ils allaient à Paris : il leur fallait une heure pour y aller, et pourtant, je les voyais énormément.

L'occupation de l'Allemagne.

J'ai voulu exprimer un petit peu tout ça, dans mon film. Oh, les gens iront chercher bien loin ce qui est quand même bien simple. Je ne sais pas pourquoi, moi j'aime les gens.

J'aime travailler avec une équipe. J'en parlais justement avec Jean Aurenche : ça fait vingt ans que je le connais ! Je ne le vois pas souvent en ce moment, il est toujours à Honfleur ; et chaque fois qu'on se rencontre, on parle, non pas des mêmes choses, mais sur le même ton. Donc, pour moi, c'est la preuve que nous sommes restés bons amis. Si je n'aime pas quelque chose, je peux encore le lui dire. S'il y a quelque chose qui ne lui plaît pas en moi, il peut également me le dire. On perd un peu tout ça, toute cette simplicité, c'est ce qui m'inquiète. Surtout dans un pays comme le nôtre où c'était formidable ! J'ai écrit un sujet — personne n'a voulu le tourner — qui était l'occupation de l'Allemagne par les Français. Oui, j'ai vu en 43 les Allemands occupés par les Français : comme tous les soldats étaient partis sur le front, et qu'ils avaient requis tous les chefs cuisiniers, tous les chefs machinistes, tous les fonctionnaires, tous les ouvriers français, il y avait une résistance intérieure, dans l'organisation allemande, qui était un vrai sujet de film. A Berlin, on trouvait un Français qui vendait de la viande en face du Zoo et qui donnait à manger de moins en moins aux lions. Il hachait cette viande pour en faire des steacks et le type gagnait énormément d'argent. Vous entriez dans un restaurant : si vous étiez Français, vous aviez du pain, du beurre, tout ce que vous vouliez. Il y avait le genre du titi de Clichy qui était tombé sur la patronne qui le trouvait très sympathique : et alors il avait commencé à diriger un peu la maison... Les Italiens, d'ailleurs, avaient fait ça aussi un petit peu. Vous voyez : d'un côté toute l'organisation allemande, la police, les défilés, de l'autre la resquille. C'est un bon sujet, quoi ! Ce n'est pas la peine de montrer l'occupation ici : tout le monde l'a vécue et elle était loin d'être drôle, mais là-bas, c'était très comique. J'avais écrit ça, je voulais le tourner, on m'a dit : « Vous vous rendez compte ! Ce n'est pas possible ! » J'avoue que ce n'était peut-être pas à faire, mais c'était vraiment très drôle. On voyait la photo du capitaine, le vrai guerrier, taillé dans le chêne et puis, à côté, le titi qui commençait à déboucher les bouteilles...



Hulot et Madame Arpel (Adrienne Servantie).

On démolit Paris.

C'est ce qui me gêne le plus aujourd'hui ; c'est tout ça ! C'est qu'on démolisse Paris. Ça me barbe. Si on a besoin de logements, et Dieu sait s'il y en a besoin, qu'on fasse des grandes cités, il y a la place entière, mais qu'on ne vienne pas démolir un immeuble dans Paris. Je ne vois pas l'intérêt de casser tout ça. Paris va finir par ressembler à Hambourg. C'est l'uniformité qui m'est désagréable. On est toujours assis sur la même chaise. On arrive dans une brasserie aux Champs-Elysées, on a l'impression qu'on va vous annoncer que le 412 va atterrir, on ne sait plus si c'est une pharmacie, une épicerie. Autrefois tout avait un cachet. J'ai le souvenir d'être allé avec ma grand-mère chez un charcutier : il y avait de la sciure par terre, on nous coupait de petites rondelles de saucisson pour vous faire goûter, ça sentait bon ; chez l'épicier, ça sentait le poivre ; le chêne ça va avec le poivre pour bien dîner. Aujourd'hui on a l'air de bouffer dans une clinique, les gens sont en vitrine, on passe devant un snack, on leur voit les chaussettes, ça a l'air d'être fait pour vivre au garde à vous. Non, je ne suis pas d'accord, pas du tout. Ou alors, les types n'ont pas su s'adapter ; c'est venu trop vite. De plus, c'est venu tellement vite que ça a laissé énormément de gens derrière. Ah, mais attention ! qu'est-ce qu'on va en faire ? C'est grave, quand même ? Et puis le bon dialogue, fini aussi ! Autrefois le titi passait en vélo, il sifflait. Maintenant il a un petit moteur aux fesses. Vous me direz : « C'est plus pratique, il n'a pas à pédaler », d'accord, mais avec son petit moteur aux fesses, on ne l'entend plus siffler. Vous êtes d'accord ?

— Bien sûr, nous sommes nous aussi sensibles à ces choses-là... Malgré tout, les choses évoluent. Il y a entre un autobus à plate-forme et un autobus moderne, la même différence qu'entre la diligence et l'ancien autobus.

— Mais non, mais non ! Depuis quatre ou cinq ans, ça prend des proportions très graves. Vous m'avez dit tout à l'heure très gentiment, et ça m'a beaucoup touché, que M. Bresson et moi étions les seuls qui avions le droit de faire ce que nous voulions au cinéma. Pourquoi ? Parce que, peut-être, nous sommes les seuls à nous défendre contre ça.

Il faut du temps.

— Il y a des choses sur quoi on peut se défendre. On ne peut pas empêcher que, du fait de l'étendue et de la population de Paris, il faille une circulation plus rapide. Mais, ce qu'on peut, c'est avoir une conscience plus intense de ce qu'on perd avec les autobus à plate-forme. Et c'est cette conscience que donnent vos films.

— Oui, on dit : « Tati met plus de deux ans à faire un film .» Je vous assure pourtant que je ne perds pas mon temps. Je travaille tous les jours, tous les jours, tous les jours. Je pourrais aller aussi vite que le nouvel autobus : à ce moment-là je mettrais trois semaines. Et je ne crois pas que je pourrais faire *Mon Oncle* en trois semaines ! Même en trois mois.

On m'a proposé un contrat insensé pour faire, toutes les semaines, dix minutes de films comiques pour la Télévision américaine. Ça devait durer trente sept ou trente huit semaines. Avec la somme qu'on me donnait, il est certain que j'aurais pu acheter énormément de choses.

— Excusez-nous de nous faire l'avocat du diable. Mais si au lieu de dire : « Ça me permettra de m'acheter une nouvelle voiture, une maison de campagne », vous disiez : « Ça me permettra de faire Mon Oncle *» ?*

— Si je peux le faire quand même sans cela ?

— Vous avez pu le faire grâce au succès de Jour de fête *et de* Hulot *? Mais s'ils n'avaient pas eu de succès ?*

— Alors, ce que j'aurais pu faire, c'est d'essayer de gagner de l'argent autrement. Moi, personnellement, je ne pourrais pas prendre une caméra et tourner quelque chose que je n'ai pas envie de tourner. Je préfèrerais reprendre mes numéros de music-hall — ce que j'ai fait d'ailleurs pour les raccords de *Jour de fête* : je suis allé en Suède, au Danemark



« *Mon Oncle,* c'est presque un film muet. »

— là, ça ne me gêne pas. Mais, quand on a choisi le métier du cinéma, qui est passionnant, il faut le reconnaître — je ne dirais pas que j'en rêve, mais enfin, je vis pour ça en fin de compte — on doit le faire comme je le fais, ou autrement l'abandonner. A moins que Fellini, par exemple, n'ait besoin de moi pour une très belle histoire (il a été question, un moment, d'un *Don Quichotte*), ou Bresson, si jamais il cherchait un type qui ait la silhouette d'Hulot ou du facteur, là oui, je sens que je le ferais. Ce qui m'inquiète, c'est votre histoire d'autobus qui doit aller plus vite. Quand je vois que quelqu'un, à Boulogne, va tourner, en trente-sept jours, un film qui coûte trois cent cinquante millions, que voulez-vous, je n'y crois pas. Vous ne pouvez pas, en trente-sept jours, raconter une histoire très importante. J'ai été très inspiré par *La partie de campagne* de Renoir, je l'avoue : je suis sûr que ça n'a pas été fait en vingt-quatre heures. Ça se sent plus que dans aucun autre film : il y a un bien-être extraordinaire, on suit les personnages, on sait toujours où on est.

Un film n'est pas une 403.

Le cinéma aurait dû quand même un petit peu continuer comme ça. Il n'y a pas un décor qui m'épate actuellement. Ce qui m'inquiète, c'est que les jeunes ne peuvent plus choisir leur sujet, ne peuvent plus choisir leurs acteurs, ne peuvent plus faire ce qu'ils veulent. Aujourd'hui, le cinéma est devenu une industrie. D'accord : il s'est mis au niveau de l'industrie automobile. Autrefois il y avait vingt-six maisons qui fabriquaient des voitures ; aujourd'hui, il n'y en a plus que quatre. En Amérique ça y est : il n'y a plus que quatre grosses boîtes qui fabriquent des films, et puis en France aussi, vous n'en aurez plus que trois dans quelque temps. Alors les types vont vous dire : « Pour faire un bon film, voici le prototype : vous prenez un bon sujet. En principe vous avez intérêt à choisir un livre

qui s'est très bien vendu, parce que vous êtes déjà assuré de votre histoire. Vous le donnez à adapter à monsieur X... et monsieur Y... parce qu'ils connaissent bien leur histoire aussi. Puis vous confiez ça à monsieur Tartempion qui n'a jamais raté un travelling de sa vie et qui fait très bien le métier d'opérateur. Prenez le meilleur monteur qui s'appelle monsieur Machin, et qui coupe tout ça merveilleusement bien. Et puis, une fois que l'histoire est finie, prenez tel musicien, parce que chaque fois qu'il joue un air, c'est un succès. » On met tout ça ensemble, et là, commercialement, le truc tient debout. C'est valable pour une 403 : en prenant le meilleur coussin, la meilleure boîte de vitesses, le meilleur moteur, on ajuste l'ensemble et on est sûr que ça va aller ! Mais le cinéma, ce n'est tout de même pas ça !

Je voudrais rencontrer de temps en temps, un jeune qui m'emmène voir quelque chose — que ce soit en long, en large, en travers — qui me fasse voir des personnages qui bougent comme je ne les ai jamais vus bouger, *ou des sons... ou une histoire...* — ou qu'il n'y en ait même pas du tout, ou qu'on soit obligé de la chercher, ou qu'on ne la retrouve plus, ou qu'on la trouve tout de suite et que ce ne soit pas celle-là — mais *quelque chose.* Non, silence complet !

(Propos recueillis au magnétophone par André BAZIN et François TRUFFAUT.)





Hulot derrière la caméra.

BIO-FILMOGRAPHIE DE JACQUES TATI

Né Jacques Tatischeff le 9 octobre 1908 au Pecq (Seine-et-Oise), fils d'un encadreur d'ascendance russe, Jacques Tati vendait, à vingt ans, des cadres anciens dans le magasin paternel situé dans le quartier de la Madeleine. Pour se détendre, il pratiquait de nombreux sports : football, tennis, boxe, équitation. Son activité préférée était cependant le rugby : il jouait en première division au Racing.

Après le match dominical, il faisait à ses camarades un compte rendu synthétique et mimé de la partie; on le pressa de présenter ses exercices à l'occasion de la Revue du Racing : ce fut un triomphe.

Tati décida aussitôt de se lancer dans le music-hall. C'était en 1931. Pendant deux ans, il proposa son numéro, mais sans succès. Il alla voir du côté des cabarets, et, un jour de 1933, fut engagé par Louis Leplée, directeur du « Gerny's » : il y faisait une imitation de maître d'hôtel. Ce n'est cependant qu'au cours d'un gala donné au Ritz, pour fêter la victoire du « Normandie » qui venait de s'adjuger le « Ruban Bleu », que Tati réussit à se faire remarquer en exécutant ses parodies sportives. Mitty Goldin l'inscrivit alors au programme de l'A.B.C. Jusqu'à la guerre, Tati devait promener un peu partout son numéro. Parallèlement il interprétait quelques courts métrages, dont il écrivait les scénarios en mettant à profit l'expérience acquise au music-hall.

A la Libération, Tati reprit contact avec les studios et, en 1946, mit en scène son premier film, une bande de 400 mètres, *L'Ecole des facteurs*.

IL ECRIT ET INTERPRETE

1931-32. — OSCAR CHAMPION DE TENNIS (court métrage).
Sc. et dial. : Jacques Tati.
Int. : Jacques Tati.

1934. — ON DEMANDE UNE BRUTE (court métrage).
Mise en scène : Charles Barrois.
Sc. et dial. : Jacques Tati.
Assist.-réal. : René Clément.
Int. : Jacques Tati et un champion de catch.

1935. — GAI DIMANCHE (court métrage).
Mise en scène : Jacques Berr.
Sc. et dial. : Jacques Tati et le clown Rhum.
Int. : Jacques Tati et Rhum.

1936. — SOIGNE TON GAUCHE (court métrage).
Mise en scène : René Clément.
Sc. et dial. : Jacques Tati.
Int. : Jacques Tati.
Prod. : Fred Orain.

1938. — RETOUR A LA TERRE (court métrage).
Sc. et dial. : Jacques Tati.
Int. : Jacques Tati.

IL INTERPRETE

1945. — SYLVIE ET LE FANTOME.
Mise en scène : Claude Autant-Lara.
Jacques Tati interprète le fantôme.

1946. — LE DIABLE AU CORPS.
Mise en scène : Claude Autant-Lara.
Jacques Tati est dans le groupe de soldats qui, au son du piano, fête la signature de l'Armistice (d'autres scènes furent tournées avec lui, mais coupées au montage).

IL MET EN SCENE

1946. — L'ECOLE DES FACTEURS (court métrage).
Sc. et dial. : Jacques Tati.
Ph. : Louis Félix.
Mus. : Jean Yatove.
Assist.-réal. : Henri Marquet.
Régisseurs : Jacques Cottin et Henri Gansser.
Supervision et direction : Fred Orain.
Int. : Jacques Tati.
Prod. : Cady Films.
Prix Max Linder 1949.

1947. — JOUR DE FETE.

Sc. et dial. : Jacques Tati et Henri Marquet, avec la collaboration de René Wheeler.

Ph. : Jacques Mercanton.

Mus. : Jean Yatove.

Déc. : René Moulaert.

Dir. de prod. : Fred Orain.

Int. : Jacques Tati (*le facteur*), Guy Decomble (*Roger le forain*), Paul Frankeur (*Marcel le forain*), Santa Relli (*la foraine*), Maine Vallée (*Jeannette*), Rafal (*le coiffeur*), Beauvais (*le cafetier*), Delcassan (*la commère*) et les habitants de Sainte-Sévère-sur-Indre.

Prod. : Fred Orain - Cady Films.

Dist. : Francinex.

Prix du meilleur scénario à la Biennale de Venise 1949. Grand Prix du Cinéma Français 1950.

1951-52. — LES VACANCES DE M. HULOT.

Sc. et dial. : Jacques Tati et Henri Marquet.

Ph. : Jean Mousselle et Jacques Mercanton.

Mus. : Alain Romans.

Déc. : Henri Schmitt.

Conseiller artistique : Henri Marquet.

Dir. de prod. : Fred Orain.

Int. : Jacques Tati (*M. Hulot*), Nathalie Pascaud (*Martine*), Louis Perrault (*Fred*), Michèle Rolla (*la tante*), Suzy Willy (*la commandante*), André Dubois (*le commandant*), Valentine Camax (*l'Anglaise*), Lucien Frégis (*l'hôtelier*), Marguerite Gérard (*la promeneuse*), René Lacourt (*le promeneur*), Raymond Carl (*le garçon*), Michèle Brabo (*l'estivante*), Georges Adlin (*le Sud-Américain*).

Prod. : Fred Orain - Cady Films, en collaboration avec Eclair-Journal.

Dist. : Discifilm.

Grand Prix de la Critique Internationale au Festival de Cannes 1953. Prix Louis Delluc 1953.

1957-58. — MON ONCLE. — Eastmancolor.

Sc. et dial. : Jacques Tati, avec la collaboration artistique de Jacques Lagrange.

Assist.-scénariste : Jean L'Hote.

Ph. : Jean Bourgoin.

Mus. : Alain Romans et Frank Barcellini.

Déc. : Henri Schmitt.

Conseiller du film : Fred Orain.

Dir. de prod. : Bernard Maurice.

Prod. délégué : Louis Dolivet.

Prod. associé : Alain Terouanne.

Int. : Jacques Tati (*M. Hulot*), Jean-Pierre Zola (*M. Arpel*), Adrienne Servantie (*Mme Arpel*), Alain Becourt (*Gérard Arpel*), Lucien Frégis (*M. Pichard*), Dominique Marie (*la voisine*), Betty Schneider (*la fille de la concierge*), J.-F. Martial (*M. Walter*), André Dino (*le balayeur*), Max Martel (*l'ivrogne*), Yvonne Arnaud (*la bonne des Arpel*), Claude Badolle (*le chiffonnier*), Nicolas Bataille (*un ouvrier de l'usine*), Régis Fontenay (*le marchand de bretelles*), Adélaïde Danielli (*Mme Pichard*), Denise Péronne (*Mlle Venier*), Michel Goyot (*le vendeur de voitures*), Francomme (*le peintre*), Dominique Derly (*la secrétaire de M. Arpel*), Claire Rocca (*1re amie de Mme Arpel*), Jean Rémoleux (*un client de l'usine*), Mancini (*le marchand italien*), René Lord, Nicole Regnault, Loriot, Jean Meyet, Suzanne Franck et les habitants du Vieux Saint-Maur.

Prod. : Specta Films - Gray Film - Alter Films (Paris) - Film del Centauro (Rome).

Dist. : Gaumont.

PRINCIPAUX TEXTES SUR JACQUES TATI PUBLIES DANS LES « CAHIERS DU CINEMA »

N° 22 : Enfin Tati revient (*Les Vacances de M. Hulot*), par Serge Parmion.

N° 32 : L'étrange comique de Monsieur Tati (I), par Barthélémy Amengual.

N° 34 : L'étrange comique de Monsieur Tati (II), par Barthélémy Amengual.
Les couleurs de la vie, par Raymond Jean.

N° 42 : Enquête sur la censure et l'érotisme : Il y a erreur sur la personne, par Jacques Tati.

N° 65 : Photo du mois (*Mon Oncle*), par Claude de Givray.

N° 66 : Le double jeu : II. Les metteurs en scène-acteurs.

N° 71 : Soixante metteurs en scène français.

N° 82 : Tati sur les pattes de l'oiseau (à propos de *Mon Oncle*), par Jacquec Doniol-Valcroze.

CINQ

JEUNES CINÉASTES FRANÇAIS

Grâce, probablement, à l'intelligente politique du Centre National de la Cinématographie et de son Directeur M. Jacques Flaud, la production française s'est enrichie cette année de plusieurs films dont la conception commerciale répond aux vœux de tous ceux qui déploraient une crise d'ambition.

Goha *de Jacques Baratier,* Le Beau Serge *de Claude Chabrol,* La Passe du diable *de Jacques Dupont,* L'Eau vive *de François Villiers, sont des productions indépendantes à budget raisonnable, sans vedette et qui tournent délibérément le dos aux tendances série noire, sexy, etc.*

Qu'ils aient tous été sélectionnés pour représenter la France dans les différents festivals internationaux montre a priori *qu'ils ne sont pas indifférents.*

Ces films, nous ne les avons pas vus, et il est bien entendu que nous nous réservons la plus totale liberté de jugement.

C'est à dessein que nous avons demandé à chaque réalisateur de nous présenter lui-même son film, pensant que nos lecteurs sauraient deviner l'homme à travers sa prose, le cinéaste à travers l'homme, le film à travers le cinéaste.

Nous avions le projet d'élargir le débat en joignant à ces réponses celles de deux autres « jeunes », Edouard Molinaro et Louis Malle, mais celui-ci, absorbé par la préparation de son prochain film, nous demande de bien vouloir l'excuser d'amputer d'un volet notre polyptyque.

•

JACQUES BARATIER :

"L'aventure du film arabe".

Né le 8 mars 1918, à Montpellier (Hérault). Licence en Droit. Assistant de René Chanas. Metteur en scène de courts métrages : Filles du soleil *(1949),* Désordre *(1950),* La Cité du Midi *(1951),* La Vie du vide *(1952),* Métier de danseur *et* Chevalier de Ménilmontant *(1953),* Paris la nuit *(en collaboration avec Jean Valière, 1955). Vient de terminer son premier long métrage :* GOHA.

Mention à la Biennale de Venise 1953 et premier Prix au Festival de Danse de Rio-de-Janeiro 1953 pour *Métier de danseur.* — Prix Louis Lumière 1955 et Ours d'Or au Festival de Berlin 1956 pour *Paris la nuit.*

J'ai demandé à la *Tunisie de tenter* l'aventure d'un film arabe. Ce que j'ai été chercher là-bas, c'est d'abord une certaine qualité de lumière, une ambiance gaie et colorée, une vie populaire sans façon, créatrice de beauté simple. J'ai voulu faire un film pour ce public arabe — à la fois spectateur et acteur — enthousiaste et non conformiste, pour qui le cinéma est le contact le plus joyeux avec l'inconnu.

J'étais surpris de constater qu'un monde *si vivant ne produisait* plus d'œuvres d'art, sans doute à cause d'un désaccord entre le présent et le passé. Le cinéma me semble être le moyen d'expression le plus normal pour un peuple. Hélas, je crains bien de ne l'avoir pas exprimé parfaitement.

C'est pourtant un film authentiquement arabe, car la part de création dans ce film — scénario, musique, interprétation et décors — est faite d'apports puisés dans l'inspiration arabe de mes collaborateurs. Je n'aurais pas pu l'entreprendre, si je n'avais pas rencontré un véritable poète oriental capable d'écrire en français le scénario et les dialogues. C'est Georges Schehadé, libanais, écrivain de langue française.

Maurice Ohana a puisé les thèmes de sa musique dans son enfance africaine.

Georges Koskas, jeune peintre tunisien a composé les décors et les couleurs.

Les interprètes sont en majorité des arabes, acteurs ou gens de la rue. Les deux rôles principaux sont joués par Omar Cherif, jeune premier des films égyptiens — que j'ai trouvé par hasard dans un numéro des CAHIERS DU CINEMA — et Zina Bouzaïane, danseuse bédouine découverte au cours des nuits du Ramadan.

Bien sûr, l'équipe technique était principalement française, puisqu'il n'y avait pas encore de cinéma tunisien. Jean Bourgoin, qui aime autant que moi le dépaysement, a réalisé d'admirables images en couleurs.

L'histoire est tirée de la tradition populaire arabe (1). Goha *appartient à tout* le monde, mais chaque poète lui dessine un visage nouveau. Le nôtre est riche à la manière des simples, puisqu'il donne tout : son cœur à son âne, son ombre à sa bien-aimée, sa vie à la rivière. Héros familier d'un pays, il est le personnage d'une légende, et la légende et le pays se retrouvent en *Goha.*

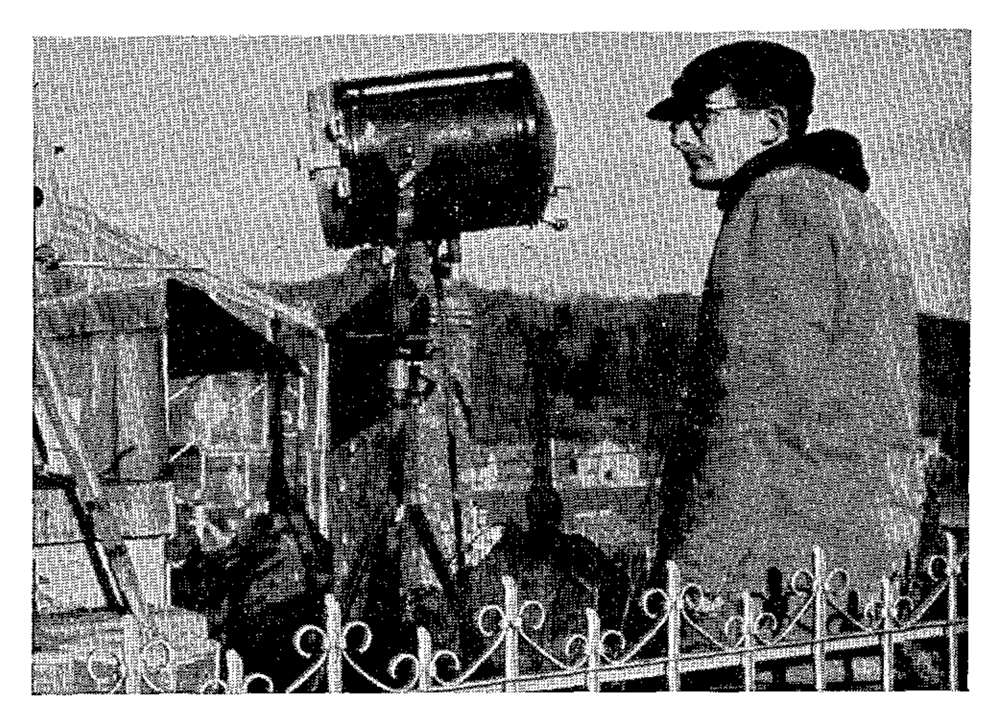
Jacques BARATIER.

CLAUDE CHABROL :

"La peau, l'air et le subconscient".

Né le 24 juin 1930, à Paris. Licence ès Lettres. Etudes interrompues : pharmacie, droit, sciences-po. Sergent de réserve dans le Service de Santé. Journalisme, chargé de presse

(1) Adaptation du « Livre de Goha le simple », de A. Adès et A. Josipovici (Calmann-Lévy).



Claude Chabrol, pendant le tournage du *Beau Serge*.

à la 20th Century Fox, co-auteur avec Eric Rohmer d'un livre sur Alfred Hitchcock. Producteur du Coup du Berger, *de Jacques Rivette (1956) et de* Véronique et son cancre, *d'Eric Rohmer (1958). Vient de terminer son premier long métrage :* LE BEAU SERGE.

Souvent, lorsqu'un homme jeune veut faire un film pour la première fois, il lui faut subir beaucoup d'impératifs. Tel ne fut pas mon cas : je disposais d'un peu d'argent, et j'en profitai pour me proposer de tourner, avec les acteurs de mon choix, sur un sujet de mon choix, un film capable de supporter le handicap d'un budget limité. Le reste ne fut que mise au point minutieuse d'un plan de travail et d'une organisation de production économique. Je choisis, parmi les scénarii que j'avais en tête celui qui, à coup sûr, ne pouvait pas entraîner de dépassements catastrophiques : *Le Beau Serge*, que je réalisai, libre comme l'air, en huit semaines, dans une bourgade de Creuse, Sardent, qui m'était familière. Nous partîmes dans la première semaine de décembre avec 21.000 mètres de pellicule. Quand nous revînmes aux premiers jours de février, tout le film était tourné. Deux mois de montage, quatre jours de mixage, une demi-heure de synchronisation. Et je suis heureux d'avoir fini mon premier film.

En voici le thème : confronter, dans le cadre très minutieusement décrit d'une campagne pauvre, deux types de jeunes hommes, fort opposés et néanmoins amis. Si je me suis refusé l'artifice de l'opposition physique, je me suis efforcé de pousser au maximum les oppositions morales et sociales. Picturalement, l'univers de Serge se caractérise par des tonalités sombres, l'univers de François par des tonalités claires. Mais alors que Serge se détache en clair sur ce fond sombre, François est le plus souvent habillé de sombre. Ceci, pour illustrer un élément du film qui m'apparaît

comme très important : celui de, disons : la traversée des apparences. Il semble en effet, dans les premières séquences, que Serge soit un personnage instable, tourmenté, complexe et complexé, alors que François paraît tout d'une pièce, quasiment un peu linéaire. Ainsi, le graphique dramatique du film paraît devoir être le suivant : une droite, correspondant au personnage de François, sur laquelle se superposent *les brusques arêtes du personnage* de Serge.

Mais toutes les péripéties du film, auxquelles j'ai donné les couleurs (qui me sont chères) du mélodrame, tendent à modifier la structure de cette ligne dramatique comme si, le problème une fois posé, la recherche de sa solution modifiait radicalement le principe même des données. En effet, au-delà des apparences, une vérité, peu à peu, doit se dégager pour le *spectateur : l'instable, le complexé, le fou, ce n'est* pas Serge, mais François. Serge se connaît : il sait le pourquoi de son comportement, il se suit. François, tout au contraire ne se connaît qu'au niveau des apparences : sa nature intime est enfouie dans son subconscient et ne se révèle qu'en de brusques éclairs, il se fuit. Sa maladie lui a donné une psychose : la peur de mourir et comme chez tous les jeunes hantés par la mort, cette psychose s'est traduite par un complexe de Jésus-Christ caractérisé. J'ai fait de François, sans qu'il se l'avoue et sans que cela soit exprimé autrement que par des nuances de son comportement, un homosexuel latent, tendant à retourner à l'enfance.

Le dénouement du film est donc double. Je l'ai situé dans une atmosphère où se *rejoignent paradoxalement* les deux couleurs contradictoires : une nuit de neige. Il semble que François sauve là Serge de sa déchéance, et ce n'est pas faux. Mais François, lui-même est, en même temps, sauvé de sa folie par Serge, qui lui a appris à fouailler la vérité des choses.

En somme, dans *Le Beau Serge,* se juxtaposent deux films : l'un dans lequel Serge est le sujet et François *l'objet, l'autre dans lequel François est* le *sujet, Serge* l'objet. Par définition, c'est le premier de ces films qui *apparaît* tout d'abord. L'idéal, pour moi, est que l'on soit sensible à l'autre.

Ce propos, qui vaut ce qu'il vaut, mais auquel je tiens, a évidemment conditionné la forme du film. C'est ainsi que j'ai pratiquement éliminé le principe du champ-contrechamp, dans la mesure où j'étais, pour chaque séquence, pour chaque plan, volontairement prisonnier de mon parti pris. Par contre, j'ai utilisé presque comme un procédé le principe des plans subjectifs brusquement objectivés et ses conséquences : les plans longs avec recadrages par panoramiques ou travellings latéraux, mouvements de ciseaux et tutti quanti. Ainsi du montage, qui recourt souvent *au décalage de rythme,* juxtaposant des plans longs dans le prolongement l'un de l'autre, quand il ne recourt pas au « matchage » abrupt de deux éléments de films.

Le plus miraculeux, dans toute cette histoire, est l'admirable compréhension de tous les collaborateurs du film, techniciens et acteurs. Il paraît que la réalisation d'un film en décors naturels pose souvent de gros problèmes *: grâce à eux, je ne m'en* suis pas aperçu. Il ne m'est donc guère possible de savoir si je les ai résolus. A mon point de vue, il y avait trois éléments importants dans ce film : la peau, l'air et le subconscient. Je les y trouve : j'espère qu'ils y sont.

Je l'avoue sans honte : j'aime *Le Beau Serge* et je crois très sincèrement en son succès commercial. Mon intention est donc, si cela m'est financièrement possible, de récidiver cet été avec un film intitulé *Les Cousins* qui, tout en traitant un sujet entièrement différent du *Beau Serge,* constituera comme le second volet d'un dyptique. Ce sera l'histoire d'un meurtre involontaire, dans lequel j'essaierai d'exprimer le drame d'un univers réduit aux simples apparences. Ce sera, j'espère, à la fois *rigolard et inquiétant. Bien entendu, mêmes acteurs,* même équipe technique. J'ai des milliers d'autres projets ; mais surtout, je voudrais faire un film de série noire

en couleur et aussi adapter, enfin, un roman de Simenon à l'écran. A ma connaissance, ça n'a pas été fait depuis longtemps.

Quant à la situation actuelle du cinéma français, elle me paraît florissante et je pense que la loi d'aide y est pour beaucoup. Le principe est simple : faire de bons films qui ne soient pas de mauvaises affaires ; et tous les moyens pour satisfaire à ce principe sont à mon avis excellents. Il convient pourtant de ne pas oublier non plus qu'en Europe, les genres n'ont qu'un temps, ainsi que les écoles. Qu'il ne faut pas confondre bon film et film cher, film de festival et film subventionné. Que le plus commercial n'est pas toujours celui qu'on pense et que figurant d'aujourd'hui est vedette de demain. Il me paraît excellent de faire beaucoup de films commerciaux. Il me paraît commercial de faire beaucoup de films excellents.

Claude CHABROL.

JACQUES DUPONT :

"Un film est un pari".

Né le 21 avril 1921, à Ruelle-sur-Touvre (Charente), Etudes : Droit et Lettres. Ecole Technique de Photographie et de Cinématographie, I.D.H.E.C. En 1946-1947, met en scène une série de courts métrages en A.E.F. : Pirogues sur l'Ogooué, Au pays des Pygmées, Danses congo-



Jacques Dupont et, à la caméra, Henri Decae, pendant le tournage de *Coureurs de brousse.*

laises. *Assistant de Georges Régnier. Réalisation de films techniques en 1949. En 1950-1951, nouvelle série de courts métrages en Afrique :* La Grande case, Voilà nous, Palmes, Okoumé, Eveil d'un monde. *Premier long métrage en 1952, en Corée :* CREVECŒUR. *Puis, autres courts métrages :* A tout casser *(1953),* Routiers du désert *(1954),* L'Enfant au fennec *(1955), Coureurs* de brousse *(1956). Vient de terminer* LA PASSE DU DIABLE *(1957) et d'entreprendre un moyen métrage sur le Rhin.*

1[er] Prix au Congrès International du Film Ethnographique 1947 pour *Au Pays des Pygmées.* — Prix du Documentaire au Festival de Cannes 1948 pour *Pirogues sur l'Ogooué.* — 1[er] Prix du Film Touristique au Congrès International de Bruxelles 1952 pour *La Grande case.* — Oscar 1955 du Film de Documentaire pour *Crèvecœur.* — Prix du Court Métrage 1955-1956 de l'Association Française des Amis du Cinéma pour *Les Routiers du désert.* — Prix du Documentaire au Festival de Dublin 1956 pour *L'Enfant au fennec.*

J'aime que chaque film soit un pari. Mais quel pari plus stupide que la réalisation de cette *Passe du Diable* ? Je vous fais juge.

Riche d'espoir et d'imagination, un jeune producteur audacieux et inconscient nous lance au mois d'août 1956, Joseph Kessel, Pierre Schoendoerffer et moi dans un pays inconnu dont le seul nom nous avait fait rêver : l'Afghanistan.

Quinze jours plus tard deux opérateurs nous rejoignaient — Raoul Coutard et Renaud Lambert — avec deux caméras équipées d'objectifs cinémascopes et 15.000 mètres de pellicule Eastmancolor.

Nous avions trois mois pour réaliser avant l'hiver, et le blocage de toutes les pistes, un grand film joué, sans acteur et sans scénario, avec l'ambition de plonger au cœur de ce pays et d'en dévoiler l'âme. (*Il faut vous dire qu'après avoir vu Continent perdu* qui passait à cette époque sur les écrans parisiens, nous nous étions bien juré de fuir le trucage, le pittoresque facile et l'exotisme de pacotille. Flaherty est un bon maître, et derrière les paysages, si grandioses soient-ils, essayons toujours de voir l'Homme !)

Je vous fais grâce du récit des mille et une difficultés inhérentes à ces régions du Centre Asie hérissées de montagnes hostiles et restées fort primitives encore, ayant eu la chance d'échapper aux méfaits bien connus du colonialisme.

Cette entreprise insensée, nous étions cependant sur le point de la mener à bien.

Au cours d'un bref voyage d'étude dans le Nord du pays qui nous attirait par de riches souvenirs (Bactre et Bamyan d'où Malraux, quelques années plus tôt, avait ramené d'étonnants témoignages d'art gréco-bouddhique), nous avions ébauché les grandes lignes d'un scénario, établi un canevas de tournage, choisi au hasard des rencontres quelques « gueules » pour être nos acteurs principaux, passé contrat (hélas ! remis en discussion chaque jour) avec une horde de cavaliers tartares et promu notre marmiton au rang de grande vedette.

Lutte passionnante contre la montre, le film était en bonne voie d'achèvement lorsque notre gouvernement s'avisa de faire à Suez une opportune démonstration de force, provoquant ainsi une immédiate levée de boucliers dans tous les pays d'Islam. Nous en subîmes immédiatement le contre-coup : les autorités afghanes nous retirèrent leur appui, nos interprètes nous trahirent, nos boys nous désertèrent et nos cavaliers tartares nous passèrent sur le corps, brisant nos caméras moins souples que nos os.

Il nous fallut revenir en France, film inachevé, inmontable, et sans grand espoir de jamais le terminer. Là, notre producteur, Beauregard, fit preuve d'une persévé-

rance et d'une audace peu ordinaires. Ranimant nos courages, à la fin de l'hiver il retournait en Afghanistan, arrachait un nouvel accord aux autorités locales et nous appelait — Coutard, Schoendoerffer et moi — à le rejoindre pour tâcher de finir le film.

Mais nous ne retrouvions ni nos personnages, ni nos paysages. Le gosse avait grandi, l'herbe poussé dans le désert ! Impossible de faire les raccords prévus et de reprendre le fil de notre histoire.

C'est alors que nous fîmes intervenir Azrael, l'Ange de la Mort, personnage légendaire, brouillant les cartes et incarnant à merveille un destin absurde tout à fait dans le goût du jour.

Bien que cela soit discutable — mes amis iraniens ne partagent pas mon opinion à ce sujet — je crois que cette intervention providentielle a été un bien pour le film, elle lui a donné son sens. En effet, si je ne goûte guère l'anecdotique, le drame et le mélodrame, je suis par contre très sensible à la tragédie, cette lutte éternelle de l'homme contre les dieux.

Et puisqu'on parle de Dieu, il faut lui donner la première place au générique. C'est lui le vrai metteur en scène dans un tel film et je n'ai été que son assistant constamment livré à la fièvre de l'improvisation sur le terrain — mais j'avoue que j'aime cela ; c'est un vice !

Mon opinion sur l'actuelle situation du cinéma français ? Elle rejoint très exactement celle de François Truffaut, exposée dans un de ses récents articles d'ARTS. Voyez d'ailleurs comme les grands esprits se rencontrent : je vais réaliser bientôt, au Congo, ce film dont Truffaut décrivait le cadre rêvé : une poignée d'aventuriers s'entredéchirent sur un vieux bateau à aubes qui descend au fil d'un fleuve équatorial...

Post-scriptum sur *La Passe du diable*. Vous vous demandez pourquoi ce titre, évocateur de « western » ? Souvenir du vieux Kipling ! C'est la traduction littérale de la Kaiber-Pass, ce col fameux qui, à la frontière Nord-Ouest des Indes ouvrait sur l'Afghanistan inconnu. C'était la seule chose que nous connaissions de ce pays quand nous y sommes partis. Et c'est sur ce seul titre que notre producteur avait vendu le film à un distributeur. Qui dit que le cinéma français manque d'imagination ?

Jacques DUPONT.

ÉDOUARD MOLINARO :

"Jouer un jeu".

Né le 13 mai 1928, à Bordeaux (Gironde). Vient au cinéma par le cinéma d'amateur. Stages avec Maurice de Canonge, Pierre Billon, André Berthomieu. Entre 1949 et 1953, nombreux films industriels (dont Quai J 4, Cheval d'acier, Energie à vos ordres, *etc.). Metteur en scène de courts métrages :* Chemins d'avril *(1953),* L'Honneur est sauf *(1954),* La Mer remonte à Rouen *(1955),* Les Biens de ce monde *et* Appelez le 17 *(1956),* Les Alchimistes *(1957). Premier long métrage en 1957 :* LE DOS AU MUR. *Va commencer prochainement la réalisation de* DIS-MOI OUI.



Edouard Molinaro, pendant le tournage du *Dos au mur*.

En principe, je suis contre ce genre d'enquête, car malgré soi, en acceptant d'y répondre, on est trop facilement tenté d'ériger le *fait* en *droit*, par exemple : « il ne faut pas faire tel ou tel film », alors précisément qu'on est forcé de le faire, ou encore : « je crois aux vertus de la contrainte » (parce qu'on est incapable de profiter d'une éventuelle liberté).

Ceci dit, en tournant *Le Dos au mur*, ce qui m'a excité, davantage que de tenter d'exprimer « mon » idée du monde, c'est de jouer un jeu, terrifiant par certains côtés, farfelu par d'autres, un jeu qui serait plutôt une pièce de théâtre ou un roman, dont moi, le metteur en scène, j'étais le héros, ou du moins le personnage principal. Et dans le tournage de mon premier film, ce sont les aventures (ou les mésaventures) de ce personnage (aux prises avec tous les aléas de la préparation d'un film) qui m'ont passionné. Je me suis senti dans la peau du « flambeur » qui peut à chaque seconde tout perdre ou tout gagner.

Mais c'est un jeu dont on se lasse, et j'ai envie, dans mon deuxième film, de jouer le jeu contraire. Ce qui m'intéresse, en effet, dans un nouveau projet, c'est la possibilité de pouvoir faire le contraire de ce que j'ai fait, une comédie au lieu d'une « série noire », des plans courts au lieu de plans longs, des plans fixes au lieu de mouvements d'appareil, etc. J'ai horreur des gens qui passent leur vie à s'imiter eux-mêmes. Pour ma part, je ne me sens pas « auteur » de film, et je ne désire pas l'être. Il y a des gens infiniment plus doués que moi pour ce genre de sport. Mais je déplore vivement, en revanche, que le cinéma français d'aujourd'hui soit aussi pauvre en jeunes scénaristes prêts à prendre la relève de leurs aînés. Pourquoi avoir créé une génération nouvelle de réalisateurs si ces pauvres jeunes gens se voient contraints de tourner les histoires dans lesquelles le cinéma français se vautre depuis 1930 ? Dans la mesure du possible, je voudrais tâcher d'imposer à mes producteurs des auteurs jeunes qui soient capables d'écrire des films jeunes et modernes, comme on en fait encore trop peu.

Edouard MOLINARO.

FRANÇOIS VILLIERS :

"Un symbolisme discret".

Né le 2 mars 1920, à Paris. Frère de Jean-Pierre Aumont. Assistant de Léon Mathot, Maurice Cloche, Jacques de Baroncelli. Opérateur d'actualités, de courts métrages (Versailles, Ouessant, Chantilly, *etc.) et de* Port Arthur *(1942). Réalisateur de court métrages :* L'Amitié noire *et* Autour de Brazzaville *(1943),* Croix de Lorraine en Italie *(1944),* L'Ile des Saints *(1945),* Hollywood-sur-Seine *(1946),* Hollywood sans stars *(1947),* Autel des Dieux *et* La Grèce problème mondial *(1948). Premier long métrage en 1948 :* HANS LE MARIN. *Nombreux autres courts métrages entre 1948 et 1957 :* L'Or du Rhône, Le Maître du Rhône, Chansons illustrées, Des maisons et des hommes, Raffinage, Symphonie, Londres-sur-Seine, Electricité d'Athènes, Canal, Exercice pratique, Engrais, Le Barrage de Donzère-Mondragon, La Jute, Vol de Nuit, Ils étaient tous des volontaires, Concerto, Deux bobines et un fil, Kalla, Le Foulard de Smyrne. *Vient de terminer* L'EAU VIVE, *commencé en 1956.*

L'Eau vive n'est pas un documentaire de long métrage. *L'Eau vive* n'est pas non plus une histoire romancée, une fiction. *L'Eau vive* est une synthèse de problèmes humains proposés sur un mode dramatique, synthèse qui comporte deux personnages principaux aux destins toujours parallèles et parfois enchevêtrés : une rivière, la Durance et une jeune fille, Hortense.

La vallée de la Durance est un pays sauvage, tantôt très dépouillé tantôt romantique, à peu près inconnu de la grande masse du public. Des paysages très larges qui pour une fois se prêtent parfaitement au cinémascope et dans ces paysages des contrastes saisissants, comme celui qui oppose pendant une grande partie du film la transhumance traditionnelle aux engins et au matériel des grands travaux. Ces travaux, ce n'est pas un barrage comme on l'a souvent dit. Il y a évidemment un barrage plus spectaculaire que les autres (Serre-Ponçon) mais qui n'est que le maillon principal de toute une chaîne de barrages, de lacs, de chutes, de canaux tout le long de la rivière — cette rivière qui va devenir un fleuve puisqu'au lieu d'aller se jeter dans le Rhône à Avignon, elle sera détournée et ira se jeter dans l'étang de Berre, donc directement dans la mer.

L'héroïne, Hortense, est une fille de la montagne qui, comme la Durance, a ses tendresse et ses colères et dont le village natal et les biens vont être sacrifiés aux travaux.

Ce parallèle entre Hortense et la Durance va être entretenu tout le long de l'action par les faits eux-mêmes qui portent toute la famille d'Hortense à témoigner envers elle des mêmes sentiments que ceux qu'ils témoignent envers les travaux sur la rivière.

Nous avons voulu que ce symbolisme demeure discret, qu'il soit accessible au plus grand nombre possible de spectateurs, sans toutefois alourdir l'action qui doit rester, selon nous, l'essentiel de l'expression cinématographique (ce que beaucoup de jeunes réalisateurs ont tendance maintenant à oublier ou à ignorer).

Nous avons évidemment rencontré de grandes difficultés pour construire une

histoire qui devait restituer l'ambiance et les conséquences de travaux qui doivent durer de dix à quinze ans. Nous avions pensé qu'une période de cinq années nous serait nécessaire. Nous nous sommes finalement contentés de trois années, les plans documentaires recueillis pendant ces trois années suffisant à imposer le bouleversement du paysage.

Nous avons dû également résoudre des difficultés posées par les très grandes distances qui séparent les divers membres de la famille d'Hortense et les conflits qui les opposent. Et c'est à dessein que nous avons souligné cette réalité méconnue : un vigneron de la Haute-Durance n'a pas « l'accent du Midi ». Nous marquons ainsi le contraste avec le maraîcher de la Basse-Durance qui, lui, parle naturellement avec « l'accent » et imposons une idée de distance.

Nous avons de même essayé de souligner par l'image les contrastes psychologiques entre les différents groupes de la famille en leur attribuant une couleur dominante aussi bien dans les costumes que dans le décor de leur vie quotidienne, cette dominante étant elle-même celle du paysage qui les entoure.

En ce qui concerne les prises de vues, les difficultés furent également multiples, le film ayant été tourné en décors naturels. Car si le scope se prête très bien aux extérieurs, le manque de recul des différentes fermes où nous travaillions représenta une grande gêne. Combien de fois avons-nous eu envie d'abattre un mur ! Le directeur de la photographie, Paul Soulignac et le décorateur, Pierre-Louis Thevenet, qui faisaient l'un et l'autre avec *L'Eau vive* leur premier film de long métrage, firent des prouesses pour nous donner satisfaction.

Je crois qu'il est bon de souligner également que ce film est la première œuvre écrite directement par Jean Giono pour le cinéma. *Angèle, Regain, La Femme du boulanger,* furent adaptés par Marcel Pagnol mais Jean Giono ne s'en occupa jamais personnellement. Pour *L'Eau vive,* il écrivit un scénario original dont Alain Allioux fit une adaptation et c'est Jean Giono qui écrivit également les dialogues. Notre travail à trois fut constant pendant toute la durée du film et nous nous sommes si bien complétés que nous avons préparé deux autres projets de films que nous espérons réaliser très bientôt : les adaptations cinématographiques de deux grandes œuvres de Jean Giono : « *Le Hussard sur le toit* » et « *Un roi sans divertissement* ».

Quel que soit l'accueil que le public réservera à *L'Eau vive,* ceci subsistera et qui m'est cher plus que tout : avoir, grâce à *L'Eau vive,* connu Jean Giono et travaillé avec lui.

François VILLIERS.



EN FILMANT LES KARAMAZOV

par Richard Brooks

Dans le dernier numéro de FILMS IN REVIEW, *Richard Brooks a écrit un article pour justifier son adaptation des « Frères Karamazov ». Notre confrère* CINÉMA 58 *en a publié récemment un digest, mais nous avons pensé qu'à l'occasion de la sortie de ce film, nos lecteurs aimeraient connaître ce texte* in extenso.

« Les Frères Karamazov » de Dostoïevski cumulent les qualificatifs d'histoire criminelle, d'histoire d'amour passionné, de *thriller* psychologique, de roman sur la religion, sur le thème d'Œdipe, les mœurs russes à la fin du XIX[e] siècle, la révolte de la paysannerie russe, l'apparition d'une classe moyenne en Russie, la naissance du nationalisme russe.

Lequel de ces aspects devrait prendre le pas sur les autres dans une transposition cinématographique de ce chef-d'œuvre ? Quels en seraient les interprètes ? Le prix ? Où faudrait-il tourner un tel film — sur les lieux ou en studio ? En combien de temps, suivant la solution envisagée ? En couleurs ou en noir et blanc ? Pourrait-on le faire pour trois millions de dollars — ce qui implique que les salles devront encaisser douze millions de dollars pour que le film soit amorti, puisque le coût de la diffusion (600 copies couleurs ou plus), de la publicité, etc., égale toujours le coût du négatif.

Pour rapporter douze millions de dollars, une version cinématographique des « Frères Karamazov » ne devrait pas n'être que fidèle à Dostoïevski, mais être également attrayante.

Pour être « attrayant », un film ne peut pas durer tant qu'il finirait pas lasser les spectateurs. La *totalité* des « Frères Karamazov », en un seul film, nécessiterait au moins dix heures de projection. Qui aurait le courage de rester vissé sur un fauteuil tout ce temps ? Qui accepterait de payer le prix d'entrée imposé par un film qu'on ne jouerait qu'une fois en deux jours ? Une telle production devrait être projetée dix ans ou plus avant de s'amortir. Mais comment raconter une histoire aussi extraordinaire que celle des Karamazov en 90 minutes ?

Eh bien ! voyons. Que fallait-il garder ? Que pouvait-on supprimer ? Condenser ? Télescoper ? Quels personnages allait-on conserver ?

Dans un roman comme « Les Frères Karamazov », tout lecteur a son passage préféré. Bien des gens pensent que le chapitre du Grand Inquisiteur est celui qui reste le mieux gravé dans la mémoire : Ivan Karamazov y parle à son frère Alexis d'un poème qu'il projette d'écrire. Ce poème emprunte la forme d'un récit et raconte ce qui arriverait à Jésus-Christ s'il revenait sur terre (en 1870)... Devait-on le conserver dans



Lee J. Cobb et Maria Schell dans *Les Frères Karamazov* de Richard Brooks.

l'adaptation ? Si oui, comment ? En totalité ? En partie ? Quelle partie ? Il s'étend sur environ 90 pages — assez long à lui seul pour fournir la matière d'un film entier. Fallait-il le mettre sous forme d'un dialogue ? Le dramatiser ? Devait-il interrompre la tension dramatique croissante à l'approche du meurtre ? Venir au milieu d'élans passionnés ? Au moment où l'amour entre Dimitri et Grouchenka devient l'essentiel de l'histoire ? Fallait-il supprimer le chapitre du Grand Inquisiteur ? En quoi cela affecterait-il le caractère d'Ivan ?

Certains pensent que, dans les « Karamazov », l'émotion culmine au cours de l'histoire du Père Zossima. Dostoïevski use de la technique du *flashback* pour la raconter : pratiquement, elle constitue une nouvelle à elle seule. L'histoire du Père Zossima est essentielle au roman. Son esprit très slave, son style puissant, sa tendresse, son émotion et sa profondeur dotent l'histoire des Karamazov d'un merveilleux arrière-plan. Et la « sainteté » de Zossima prépare le lecteur à la scène du monastère entre le Père et la famille Karamazov. La bouffonnerie et l'avilissement de Fédor Karamazov sont plus dramatiques et plus effrayants, si l'on a connaissance de cet arrière-plan.

Dans ce film, devions-nous faire un *flashback* sur l'enfance et l'adolescence du Père Zossima ? Les fervents du classique de Dostoïevski répondront « oui ». Mais la majorité des spectateurs approuverait-elle que l'histoire centrale fût interrompue au profit d'un arrière-plan supplémentaire ? Cependant, supprimer purement et simplement le personnage du Père Zossima était impensable. Se priver de la scène détonnante sur la bouffonnerie de Fédor aurait été pauvre dramaturgie. De même pour la querelle familiale autour des droits d'héritage de Dmitri, surprise par le Père Zossima, ce qui équivaudrait à escamoter la dépravation de Fédor, son étonnante culpabilité. Perdue, également, l'attitude irréligieuse d'Ivan et l'amorce de l'évolution de Dmitri vers le « bien ».

Comment pouvait-on conserver la fameuse scène du monastère sans s'encombrer de l'histoire du Père Zossima ?

Nous avons engagé un acteur dont le seul aspect donne irrésistiblement l'impression

instantanée et durable des qualités spirituelles requises. Puis, pour garder à travers tout le film l'odeur de « sainteté » du Père Zossima, nous nous sommes servis d'Alexis Karamazov, le benjamin, qui fait des études pour devenir moine. Ainsi, les vertus pieuses du « saint homme » étaient dramatiquement présentes et mises en relief par un personnage essentiel à l'histoire.

Voici encore l'exemple d'une des principales transformations que le roman ait subie : Dostoïevski se servit de l'histoire du petit Ilioucha et de son père, l'ex-capitaine Snegiryov, surtout dans le but d'éclairer certaines facettes de la vie quotidienne en Russie et sans se poser de problème pour l'intégrer à la trame du roman. En fait, cette histoire forme un conte à part. Nous avons resserré cela en ramenant Ilioucha et son père dans le courant du récit, donnant du même coup à Dmitri l'occasion d'aller au bout de sa métamorphose. Dans le roman, l'essentiel de l'évolution de Dmitri est le fruit de ses pensées qui, bien sûr, ne sont pas visibles.

Au début du roman, Dmitri est un homme farouche, passionné, irresponsable, en proie à de soudains accès de haine, aussi bien que d'amour. Il déteste son père, Fédor, et est déchiré entre ce qu'il croit être la justification de sa haine et son sentiment de culpabilité du fait qu'il souhaite la mort de son père. En même temps, il est profondément croyant et, en tant qu'officier dans l'infanterie du Tsar, a un sens aigu du *fair-play*. Lorsqu'il rencontre Grouchenka et en tombe amoureux, il se rend compte du vide et de l'insignifiance de son existence. Il veut : « *se réformer — mener une vie meilleure — droite — décente — sans quoi pas d'espoir* », comme il l'explique à Alexis.

Lorsqu'il est arrêté, jugé et inculpé par erreur du meurtre de Fédor, Dmitri déclare : « *Je veux renaître. Pour cela, je dois être puni. Car sans châtiment, il n'est pas de salut. Et sans salut, il n'est pas de renaissance. Mais punissez-moi pour mes propres péchés !* »

Au cinéma, il fallait que l'évolution de Dmitri fût *visible*, et nous y avons partiellement réussi en rattachant Ilioucha et l'ex-capitaine Snegiryov au fil principal du récit.

Quand on annonça pour la première fois le projet de ce film, nous avons reçu des lettres demandant qui incarnerait Dmitri, Grouchenka, Fédor, Ivan, Alexis, etc. Un Argentin nous écrivit : « *Auriez-vous la gentillesse de prendre pour ce film des Russes, plutôt qu'une bande d'Anglais, de Hongrois et d'autres ?* »

Voilà qui soulevait un point intéressant. Qu'est-ce exactement qu'un Russe ? Est-ce un homme aux pommettes saillantes, avec une barbe et une voix caverneuse, qui boit de la vodka et crache sans arrêt ? Toutes les femmes russes ont-elles le visage triste ? Une poitrine volumineuse ? Sont-elles toutes brunes ? Sont-elles toutes blondes ? Je ne crois pas qu'il soit un seul être au monde qui ne puisse être pris pour un Russe. En 1870, l'empire du Tsar comprenait des Finnois, des Hongrois, des Roumains, des Ukrainiens, des Polonais, des Caucasiens, des Esthoniens, des Lituaniens, des Bulgares, des Turcs, des Cosaques, des Mongols, des Chinois et d'autres. Un Russe peut aussi bien ressembler à un membre de la célèbre famille des Barrymore qu'à Akim Tamiroff, être aussi doux et timide que Tchaïkovsky, aussi sombre et mystique que Dostoïevski.

Le grain de la peau d'un acteur, la couleur de ses cheveux, son nez, la courbe de sa mâchoire, etc., ne jouent finalement aucun rôle. L'important est que l'acteur puisse faire vivre une *impression* du personnage créé par Dostoïevski. Non pas la *réalité*, mais l'*illusion !* A l'écran, comme à la scène, la réalité n'existe pas. Il n'y a que l'*illusion* de la réalité.

Je pense que l'on discutera des raisons qui nous ont conduits à faire une chose d'une façon plutôt que d'une autre. On discute de même des motifs qu'ont les romanciers de faire une chose d'une manière plutôt que d'une autre. Pourquoi le « rouge » est-il amour chez un peintre et haine chez un autre ? Pourquoi Beethoven est-il tendre et spirituel pour un auditeur et dans le même concerto, coléreux et froid pour un autre ? Lorsque vous verrez cette version cinématographique des « Frères Karamazov », je suis sûr que vous voudrez voir *votre* version du roman. J'espère avec ferveur que vous la verrez. J'espère que nous avons aimé ce chef-d'œuvre avec le même cœur. Sans conteste, nous avons tous tenté de rendre le sens et les intentions exactes de Dostoïevski. Nous pensons que ce vers quoi il tendait est dans notre film. Si cela s'y trouve, nous avons de la chance. Il faut avoir de la chance pour qu'un film ne fasse même qu'approcher la qualité et la grandeur d'un tel roman.

J'ai travaillé plus d'un an à écrire et tourner cette version cinématographique des « Frères Karamazov » et la fréquentation du génie de Dostoïevski m'a rendu humble. Elle m'a fait aussi comprendre à quel point le cinéma est puissant — ce qu'il *peut* faire, ce qu'il *peut* dire.

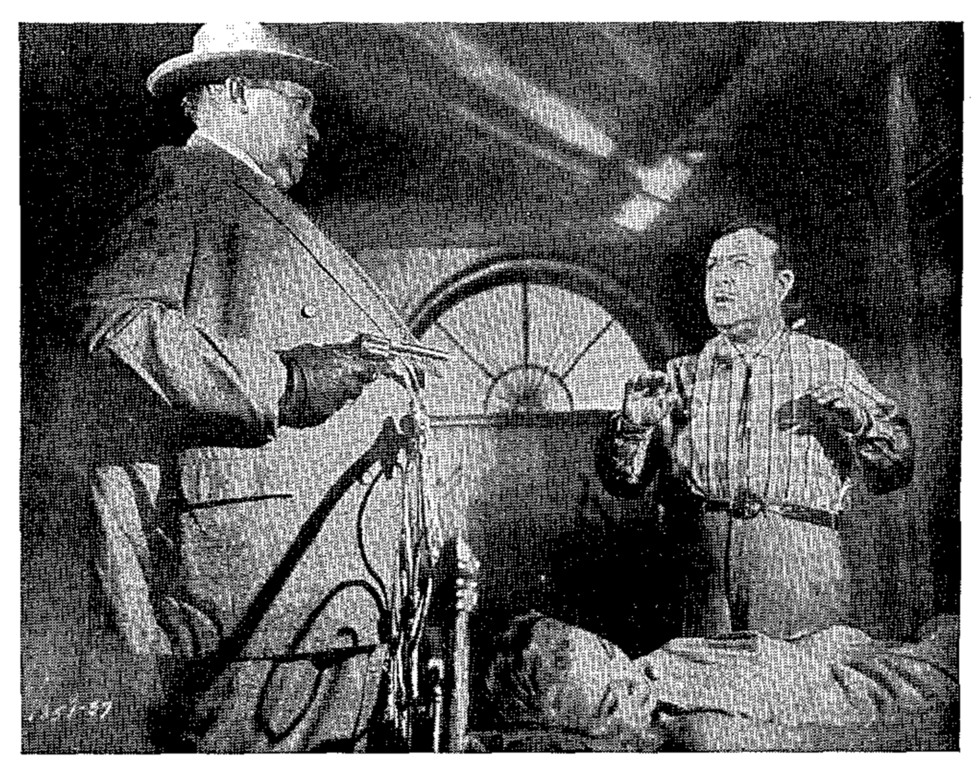
Les fabricants de films patentés *recommandent sans* cesse de ne pas filmer les classiques ou la religion, de faire de *grandes* productions, en CinemaScope, etc.

Eh bien ! nous n'avons pas suivi cet avis. *Les Frères Karamazov* ne sont *pas* en CinemaScope. Notre film n'est *pas* grand en largeur ; mais il *est,* je l'espère, infini *en profondeur !* Il *est* Dostoïevski.

Richard BROOKS.

(Traduit de l'anglais par Charles BITSCH — By courtesy of FILMS IN REVIEW.)





Orson Welles, Janet Leigh et Akim Tamiroff dans *Touch of Evil.*

LETTRE DE NEW YORK

par Herman G. Weinberg

LES FRERES KARAMAZOV. — Si vous avez lu le livre, et si vous avez été saisi par son ambiguïté, le film de Richard Brooks n'est pas pour vous. Si vous n'avez jamais lu le livre, allez voir le film, il vous donnera une petite idée de l'affabulation, sinon de l'essentiel. Les rôles principaux sont des erreurs de distribution, à l'exception d'Albert Salmi dans le personnage de Smerdiakov. Quand à la Grouchenka de Maria Schell, elle n'est pas plausible. Même Anna Sten était meilleure dans la version allemande de Fedor Ozep. Yul Brynner est loin de rappeler la performance de Kotner dans le rôle de Dmitri. Lee J. Cobb est impossible comme Fédor. Compte tenu du gâchis que Hollywood aurait pu faire, ce film n'est pas aussi mauvais qu'il y pourrait paraître. Aucun rapport avec

Dostoïevski, c'est tout. Personnellement je préfère de beaucoup une tentative indépendante comme celle d'*Oncle Vania* produite et interprétée par Franchot Tone.

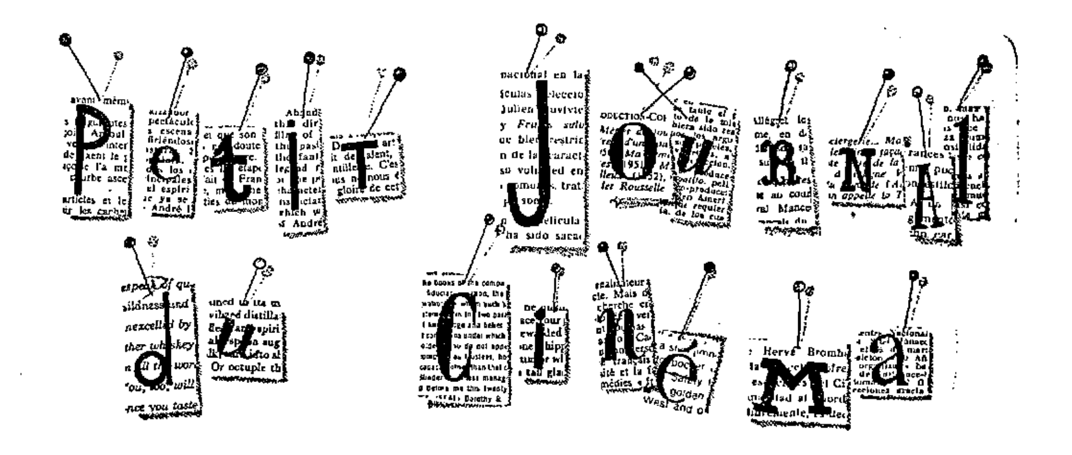
LE PETIT ARPENT DU BON DIEU. — La décomposition des parias blancs du Sud, l'érotisme animal qui les meut, l'âcre ironie de Caldwell à dépeindre le tartuffe de l'histoire, tout a été si dilué dans le film d'Anthony Mann, pour des raisons de censure, qu'aucune des qualités qui ont fait de ce livre un des trois best-sellers de la littérature mondiale n'y apparaît. Dans sa *Route au Tabac* John Ford avait mieux retrouvé l'esprit de Caldwell. Plus intéressantes sont les adaptations littéraires de Philip Dunne et de Martin Ritt, le premier s'attaquant au *Ten North Frederick*, de John O'Hara, le second à *The Long, Hot Summer* d'après Faulkner.

A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE. — Ce film est inspiré d'un roman d'Erich Maria Remarque : en 1944, un soldat allemand obtient trois semaines de permission, rencontre une fille, l'épouse et se fait tuer bêtement à son retour au front par un prisonnier russe qu'il avait libéré. Ce film contre la guerre, contre le nazisme, d'un pessimisme irréductible, est certainement le meilleur que l'on ait fait à partir d'un roman de Remarque, depuis *A l'Ouest rien de nouveau*. Son auteur Douglas Sirk qui n'a jamais transigé avec la vérité, n'est pas indigne de Lewis Milestone, loin de là.

TOUCH OF EVIL. — Ce nouveau film d'Orson Welles ne décevra pas les sincères « aficionados » de ce metteur en scène. Cependant, c'est l'œuvre la moins inventive du citoyen Kane. Le style personnel de Welles y est évidemment suffisamment sensible pour que les responsables de la Universal considèrent ce produit-maison comme *offbeat*, c'est-à-dire inusuel. Le rythme fiévreux, l'action violente, la photo contrastée, le dialogue elliptique, tout concourt à faire de *Touch of Evil* un film rare et insolite. L'histoire est presque insignifiante ; un policier blasé et aussi implacable que Javert, incarné par Welles lui-même, poursuit un gang de trafiquants de drogue à la frontière mexico-américaine. La distribution comprend des familiers de Welles : Joseph Cotten, Akim Tamiroff, Ray Collins, Zsa-Zsa Gabor. Marlène Dietrich, invitée d'honneur, se distingue dans un rôle de patronne de bordel. Le suspense ne se dément pas, de l'ouverture qui montre le déclenchement d'une bombe à retardement dont le tic-tac s'enchaîne subtilement avec la cadence d'une samba, jusqu'au dernier plan, quasi shakespearien. Il faut faire attention, à chaque instant, pour ne pas perdre le fil de l'histoire, si vite il se déroule. A première vue, *Touch of Evil* se présente comme un film de gangsters, mais Orson Welles, homme-orchestre, y a introduit la marque de son indéfectible originalité. En notre époque de compromissions, c'est une chose considérable, même si *Touch of Evil* n'atteint pas la grandeur de *La Dame de Shanghaï* et de *M. Arkadin.*

THE WINDJAMMER. — Ce film produit par Louis de Rochemont est le premier à utiliser le procédé connu sous le nom de Cinémiracle. Projeté sur un écran concave de douze mètres sur trente, cela ressemble à du cinérama, mais les deux franges intermédiaires n'y apparaissent plus qu'occasionnellement. La plupart du temps, le cinémiracle est utilisé comme le cinémascope, mais dans une séquence spéciale, dédiée à New York, les trois écrans offrent des images différentes, comparables à la polyvision d'Abel Gance. Rien que pour cette séquence, photographiée avec des prismes variés qui donnent au paysage l'allure d'un ballet impressionniste, *The Windjammer* est un régal pour les yeux. Pour le reste, c'est l'odyssée picturale du bateau-école des cadets de la marine norvégienne. Un étincelant trois-mâts parcourt les mers de l'Islande aux Caraïbes et revient en Norvège via les îles Madères, Porto Rico, Curaçao, Trinidad et New York. De nombreux plans remarquables, notamment des images prises à bord d'un sous-marin, contribuent à donner à ce film une beauté à vous couper le souffle.

Herman G. WEINBERG.



HITCHCOCK, LES MEDECINS, LES ŒUFS ET LES ESPIONS.

Voici quelques fioretti d'Alfred Hitchcock recueillis par notre confrère Pete Martin du *Saturday Evening Post.*

Après une opération, l'été dernier :

« Mon plus grand choc, ç'a été les indignités auxquelles vous soumettent les établissements chargés de vous soigner. Je n'ai rien d'un délicat, mais certaines de leurs pratiques sont proprement obscènes. Lorsqu'on vint me préparer pour l'opération et qu'on m'attacha une étiquette au poignet, je me suis dit : ils me croient bon pour la morgue.

« *N'ayez crainte,* m'a-t-on expliqué en riant. *C'est pour vous éviter d'être confondu avec un autre malade et de subir une opération qui ne vous est pas destinée.* » Cette pensée à elle seule avait de quoi vous faire réfléchir. Après un long examen, mon chirurgien déclara d'un ton décidé : « *Vous avez des pierres dans votre vésicule* », et il me les enleva par la même occasion. Son attitude m'évoquait celle du manager qui dit à son poulain : « *Monte sur le ring et mets-le en bouillie. Ils ne peuvent pas nous faire de mal.* »

« Un médecin new-yorkais m'a expliqué que j'avais le type adrénalin. Ce qui veut dire apparemment que ma force réside dans tout mon corps, avec seulement des vestiges de jambes. Mais vu que je ne suis ni un coureur de fond ni un danseur et que mes intérêts sont tous situés au-dessus de la ceinture, cela ne m'a guère inquiété. »

*

« Un de ces jours je choisirai un personnage qui se précipite à l'hôpital, se prétend malade, s'allonge sur une civière, et en moins de deux se retrouve sur le billard en train d'être opéré. »

*

« Il court une théorie selon laquelle j'ai toujours détesté les œufs à cause du métier de mon père, qui était marchand de volailles. Il est exact que les œufs me dégoûtent, et il n'est pas d'odeur plus répugnante que celle qui se dégage d'un œuf dur, mais le métier de mon père n'a rien à voir dans cette réaction. Je déteste tellement tout ce qui est œuf que, à la première occasion, j'en mets un dans mes films pour ensuite l'écraser avec le mépris qu'il mérite. Par exemple dans *La Main au Collet.* Dans un de mes anciens films, *L'Ombre d'un Doute,* je voulais à un moment donné traduire la surprise de quelqu'un qui a été choqué par une phrase dans la conversation. Immédiatement, il piquait son couteau dans un œuf au plat, et au moment précis où la remarque était faite, le couteau crevait le jaune et une mélasse jaunâtre s'étalait dans son assiette. Pour moi, le détail était bien plus percutant que du sang qui coule. »

*

« Jamais je n'aurais osé imaginer un épisode aussi bizarre que celui de la fuite de Rudolf Hess en Ecosse, au cours de la seconde guerre mondiale. Si je l'avais utilisé dans un film, personne ne m'aurait cru. Parfois la réalité elle-même en arrive à copier mes films. Par exemple dans *Correspondant 17,* un homme était assassiné par un pistolet caché dans un appareil photographique : un photographe demande à un diplomate de s'arrêter « juste une seconde » sur le perron d'un grand immeuble ; puis il dirige son appareil vers lui et le tue. J'ai ressenti un petit frisson dans

le dos quand, un an plus tard, j'ai appris que le même incident, mais au naturel, s'était produit à Téhéran. Sur le moment je me suis demandé si je n'avais pas fourni un *modus operandi* au véritable assassin, puis je me suis convaincu que toute l'affaire était pure coïncidence. Mais sous prétexte d'échapper à la concurrence de la vie véritable, je dois éviter de pousser trop loin la bizarrerie des situations de mes films, car la clef du bon suspense est la crédibilité. Plus simple et plus familier le danger sera décrit, plus convaincant il apparaîtra. »

*

« Dans chacun de mes films il y a ce que j'appelle le Mac Guffin, le truc, la cause de toutes ces aventures. Dans les 39 *Marches*, *les espions étaient* à la poursuite d'un plan de moteur d'avion, mais l'étrange, c'est que le Mac Guffin n'a jamais beaucoup d'importance. Dans *Notorious*, Ingrid Bergman se mêlait à des espions allemands fixés en Amérique du Sud. Le problème qui se posait, c'était : que cherchent les espions ? En d'autres termes, quel est le McGuffin ? Quoique cela se passât une bonne année avant Hiroshima, je me suis dit : « *Si l'on choisissait des échantillons d'uranium !* » J'avais le pressentiment que quelque part des espions étaient à la poursuite de la bombe atomique et de ses secrets de fabrication. Aussi avec mon scénariste Ben Hecht, je rendis visite au docteur Milligan, de l'Institut Technologique de Californie, pour lui poser une question assez naturelle et plutôt banale : « Quelle est la grandeur d'une bombe atomique ? »

« Le docteur Milligan en eut le souffle coupé. « *Vous voulez vous faire arrêter ? Vous voulez aussi que je sois arrêté ?* », me répondit-il brusquement. Puis, après ces questions angoissées, il reprit ses esprits et, pendant une heure, nous expliqua en long et en large qu'il était impossible de fabriquer une bombe atomique. Nous ne l'avons pas cru, mais le projet Manhattan était alors en plein développement et le docteur Milligan en était un des principaux responsables. En partant je dis à Ben Hecht : « *Pas question de laisser tomber le Mac Guffin uranium !* » Le film rapporta sept millions de dollars. Aujourd'hui il en ferait deux ou trois de plus. »



Alfred Hitchcock met au point son apparition dans Under Capricorn.

PRECISIONS

Le mystérieux adaptateur de *Yoshiwara*, A. Lipp, mentionné le mois dernier dans les notes filmographiques sur Ophuls, vient d'être percé à jour. Il s'agit d'un ami d'Ophuls, mort en Allemagne il y a quelques années, et qui fut vaguement scénariste de films. Son nom complet est Arnold Lippschütz

On me demande d'autre part des précisions sur Willy Eichberger. C'est exceptionnellement qu'il conserva son patronyme officiel dans *Lola Montès*. Il est plus connu sous le nom de Carl Esmond. C'est lui le médecin de Lola qui vient rendre visite au régisseur du cirque pendant le spectacle et lui demander d'enlever le filet. Le rôle du peintre égrillard est également tenu par un vieil ami d'Ophuls Werner Finck.

Quant au directeur de théâtre se cognant aux praticables en allant accueillir son Altesse, il est piquant de noter que ce n'est pas un acteur professionnel, mais un critique dramatique allemand, un peu gâteux, qui hantait le studio pendant le tournage du film. Ophuls le vit et, amusé, lui proposa ce petit bout de rôle dont il se tira comme un grand. — C. B.

PRECISIONS (suite)

Dans le film de Wajda inédit en France, *Generation* (*Une Fille a parlé*), le rôle principal du jeune héros prolétaire est tenu par Tadeusz Lomnicki, tandis que Tadeusz

Janczar joue le petit mouchard juif qui retrouve dans la Résistance une raison morale.

Par ailleurs le scénariste Jerzy Stefan Stawinski, figure clef du nouveau cinéma polonais, n'aurait pas collaboré à *Generation* contrairement aux affirmations d'Ado Kyrou, qui tiendrait la nouvelle de Wajda lui-même. Il convient néanmoins de noter que Stawinski, ami de longue date de Wajda, peut être crédité d'une collaboration indirecte au film, tout comme Marek Hlasko, non mentionné au générique de *Kanal*, a participé à l'élaboration de la seconde œuvre de Wajda. — L.Ms.

PERLES AMERICAINES

La critique américaine vient de démolir à qui mieux mieux *Bonjour tristesse*, d'Otto Preminger, *Amère victoire*, de Nicholas Ray, et le dernier film d'Orson Welles, *Touch of Evil*. Mais cela n'est rien. On relève dans le dernier numéro de FILMS IN REVIEW, à propos du film de Martin Ritt *The Long, Hot Summer :*

« *Comme* Peyton Place, *dont Jerry Wald était aussi le producteur,* The Long, Hot Summer *montre combien les films peuvent être meilleurs que la littérature qu'ils ont pour base.* »

On goûtera d'autant mieux cette déclaration si l'on sait que le scénario de *The Long, Hot Summer* est tiré de deux nouvelles et d'un roman de Faulkner.

L'auteur de ce compte rendu, Courtland Phipps, ne craint d'ailleurs pas d'écrire un peu plus loin :

« *Irving Ravetch et sa femme, qui se fait appeler Harriet Frank Jr., sont les auteurs du scénario. Ils ont fait du Sud un endroit plus agréable que Faulkner ne l'a jamais fait.* »

MORT DE MAX DALBAN

Nous sommes impardonnables d'avoir omis de parler, dans notre numéro de mars, de la mort de Max Dalban, omission que l'un de nos lecteurs, M. Philippe Derville, nous signale à juste titre. Nul de ceux qui aiment l'œuvre française de Jean Renoir ne restera indifférent à la disparition de cet acteur sympathique, en qui le metteur en scène a mis toute sa complaisance. Son interprétation d'Albert, dans *Toni*, était visiblement une projection de Jean Renoir, jusque dans les intonations de la voix.

Max Dalban réapparut dans *French-Cancan* où il incarna le patron de la Reine Blanche. Sa silhouette avait changé, mais à qui eût hésité à le reconnaître le petit sourire en biais restituait le souvenir des films que Dalban avait interprétés. — A.B.

MALRAUX MAUVAIS FRANÇAIS ?

Sans se faire de bile, pour prouver sans doute qu'il rime avec œillères, Billères, avant de chuter avec le sacré ministère Gaillard, a cru bon décréter que Malraux était un mauvais Français. Trop mauvais en tout cas pour qu'un court-métrage consacré à l'auteur de *La Psychologie de l'Art* par Léonard Keigel représente la France au festival de Cannes.

On se perd en conjectures sur la raison exacte de ce veto. Le *Malraux* de Keigel est avant tout un brillant essai qui tente de percer le secret du plus fascinant personnage de la littérature française moderne. Par un montage souvent naïf mais toujours efficace, Léonard Keigel nous fait revivre les épisodes marquants de ce demi-siècle à travers les yeux et « l'esprit aventureux » d'André Malraux.



Le colonel Malraux pendant la campagne d'Alsace.

Les statues s'animent et les hommes se pétrifient. L'art fait revivre l'histoire à sa façon. Telle est la morale de ce court-métrage dont les plus belles images sont celles d'un Malraux déchaîné, vociférant dans le Vel' d'Hiv' sous l'œil attentif de Faulkner. — J.-L. G.

UN LOSEY ROMANTIQUE

Une fâcheuse réputation précédait *The Gipsy and the gentleman* que Losey tourna dernièrement pour Rank : le metteur en scène n'aurait pas eu toute la liberté souhaitée, les interprètes, Keith Mitchell excepté, auraient été choisis contre son gré, enfin le montage aurait été fait sans son accord. Ce dernier point reste apparent : quelques plans explicatifs brisent inutilement le rythme et un montage rigoureux n'eût pas épargné quelques fins de scènes un peu longues. Mais la projection n'apporte autrement que d'heureuses surprises. Losey renoue ici avec l'inspiration du *Rôdeur*, dont la *Gitane et le gentleman* serait la version nocturne. Malgré le cadre du XVIIIe siècle, avec lanternes, enlèvements, séquestrations, nul rocambolesque dans ce film dont la mise en scène, resserrant le dessin d'un « Rake's Progress », n'en retient que les flamboiements romantiques; la multiplicité des péripéties, par quoi tout paraît possible, ne peut en fait détourner l'action d'une courbe fatale déjà promise par les premières images. L'unique ressort tragique est la duperie, cette confiance offerte en même temps que trahie; et le malentendu pousse le couple dans un gouffre sans fond, en une chute dont les répits ne peuvent changer l'issue. Comme il sied aux œuvres romantiques, ces notions abstraites de fuite, de chute, trouvent leur expression la plus saisissante dans des analogies physiques : et l'idée du combat avec la truie est de celles qu'inventerait Rossellini. *La Gitane* est, à l'intérieur des scènes, un film d'équilibre et de respiration; les éclats y sont contrôlés, la tension même y garde le visage du repos, et Losey obtient ses paroxysmes sans les crispations, les spasmes dont ses œuvres portent le plus souvent la trace. La mise en scène est la plus attachée à dramatiser les volumes des acteurs, les mouvements décrivent, jusqu'à l'impudeur, l'exacte dimension des corps, et les gestes l'exact ressort des muscles. — P.D.



Joseph Losey, dont nous avons de trop rares occasions de voir les films, dirige June Laverick pendant le tournage de The Gipsy and the Gentleman.

UN WESTERN DE FULLER

Tuer ou être tué, est-ce l'idée maîtresse de Fuller? Ses films contemporains de la guerre de Corée le disaient clairement, et depuis que Mann est passé par là, j'incline à trouver moins de dangers à la propagande qu'à l'esthétisme. *Run of the Arrow* (*Le jugement des flèches*), western tourné en 1957 pour la R.K.O., reprend l'idée dans le même sens que la *Maison de bambou*, mais avec plus de netteté car cette fois l'aphorisme ne contredit plus la morale publique : un homme n'a jamais à se louer d'épargner un salaud. Rod Steiger, soldat sudiste, retrouvera Ralph Meeker, officier nordiste qu'il avait blessé le dernier jour de la guerre civile, fort bien, puis secouru, quelle erreur! La scène capitale est celle où après l'avoir reconnu, Steiger *se révèle à Meeker (par mépris sans doute?)* et désormais leurs rapports seront passionnels, aussi bien dans l'acharnement de Meeker que dans le geste de Steiger qui, par humanité, achèvera celui qu'il avait d'abord sauvé. Voilà, semble-t-il, le principal aspect de ce film où la femme, malgré sa présence, ne joue qu'un rôle effacé. S'il faut y voir l'effet de quelque secrète préférence, sachons gré à Fuller d'avoir su la sublimer; et ce n'est sans doute pas par hasard que certains gestes, certaines attitudes rejoignent ici la lenteur stylisée de Murnau. La mise en scène a l'intelligence de l'efficace et le lyrisme qu'elle s'autorise en de rares moments demeure au niveau de la plastique : on sent chez Fuller une méfiance radicale à l'égard du sentiment, qu'il s'attache à déprécier sitôt manifesté. — P.D.





Charlotte et Véronique découvrent que tous les garçons s'appellent Patrick. Nicole Berger (Véronique), Jean-Claude Brialy et Anne Colette (Charlotte) sont les interprètes du court métrage de Jean-Luc Godard.

CHARLOTTE ET VERONIQUE

En 1930, l'avant-garde c'était *A propos de Nice*. En 1958, c'est *Tous les garçons s'appellent Patrick* de Jean-Luc Godard sur un scénario d'Eric Rohmer.

On connaît la présentation, par Jean Vigo, de son premier film au Vieux-Colombier : « *Au cinéma, nous traitons notre esprit avec un raffinement que les Chinois réservent d'habitude à leurs pieds* ».

Les pédicures de la caméra, aujourd'hui, opèrent volontiers dans le court-métrage où les subventions, l'équipe réduite et l'absence d'acteurs encouragent souvent leur maniaquerie vicieuse.

J'aime les travellings d'Alain Resnais, je déteste, ailleurs, les travellings « *à la Resnais* ». J'aime les éclairs de folie de Georges Franju, je déteste les trouvailles « *dignes de Franju* ».

Le court-métrage en 1958 ? Deux artistes, Resnais et Franju, flanqués chacun d'une demi-douzaine de copieurs serviles, sans personnalité, caricaturant la rigueur du premier, les obsessions du second.

Alors, quelques noms propres ont fait leur apparition : Agnès Varda, Jacques Rivette, Henri Gruel, Jacques Demy, Jean-Luc Godard, tous influencés par le seul Louis Lumière.

Tourné en quatrième vitesse avec 1.000 mètres de négatif, ce marivaudage en forme d'actualités de la semaine du Tendre témoigne du maximum de rigueur dans le bâclage et du minimum de bâclage dans la rigueur.

A babord puis à tribord, Patrick se lance à l'abordage, l'ambiguïté fille d'ubiquité se chargeant du reste. Faisant du char à Véronique et la nique à Charlotte, Patrick qui de droit, qui matheux amateur mâté, est le héros d'une aventure menée au comble de la liberté, de l'aisance, de la désinvolture, quelque part vers la grâce. — F.T.

LES POTINS DU COMPERE

Jean Delannoy a pris la plume pour écrire à Carmen Tessier : « *François Truffaut qui a écrit qu'une fois pour toutes* « il n'aimerait jamais aucun de mes films » *vient de réaliser lui-même un premier film que personne n'a encore vu, mais qui débute par des enfants occupés à lacérer, dans une frénésie iconoclaste, une affiche de mon film* Chiens perdus sans collier.

Jusque-là rien que de très normal. Mais où l'histoire prend une saveur particulière, c'est quand on sait que François Truffaut n'a pu réaliser son premier film que grâce à l'appui de l'important distributeur dont il est devenu récemment le gendre et qui a sorti entre autres Notre-Dame de Paris *et* Chiens perdus sans collier *(c'est-à-dire M. Deutschmeister)* (sic). *Aussi ai-je la satisfaction d'avoir contribué dans une certaine mesure à favoriser les débuts de mon adversaire le plus acharné.* »

Malheureusement pour Jean Delannoy la postérité ne lui sera même pas comptable pour si peu que ce soit des *Mistons*. Comme administrateur des « Films du Carrosse », société constituée précisément pour la production des *Mistons*, je puis à tout hasard indiquer au réalisateur de *Notre-Dame de Paris* que le financement de ce court-métrage fut parfaitement indépendant des modifications intervenues (postérieurement) dans l'état civil de Truffaut. Je n'ai d'ailleurs pas l'intention de lui expliquer comment Truffaut a pu faire son film, d'abord parce que ça ne le regarde pas, mais aussi qu'il aurait trop de mal à le comprendre. Il va de soi dans la petite mécanique intellectuelle de Jean Delannoy que le pire est toujours sûr, comme dans ses films : « *J'essaye*, dit-il dans une interview à CINÉMONDE, *de ne jamais viser bas. Je recherche la qualité* ». Le lecteur, après le spectateur, appréciera. — A.B.

ANTHOLOGIE PERMANENTE

CINÉMATOGRAPHE

Sur la toile tendue, sur le plan toujours pur où la vie ni le sang même ne laissent point de traces, les événements les plus complexes se reproduisent autant de fois que l'on veut.

Les actions sont hâtées, ou sont ralenties. L'ordre des faits peut être renversé. Les morts revivent et rient.

Chacun voit de ses yeux que tout ce qui est, est superficiel.

Tout ce qui fut lumière est extrait du temps ordinaire. Cela devient et redevient au milieu des ténèbres. On voit la précision du réel revêtir tous les attributs du rêve.

C'est un rêve artificiel. C'est aussi une mémoire extérieure, et douée d'une perfection mécanique. Enfin, par le moyen des arrêts et des grossissements, l'attention elle-même est figurée.

Mon âme est divisée par ces prestiges.

Elle vit sur la toile toute-puissante et mouvementée; elle participe aux passions des fantômes qui s'y produisent. Elle s'imprègne de leurs manières : comment on sourit, comment on déclare son amour ; comment on franchit un mur ; comment on tue ; comment on réfléchit visiblement...

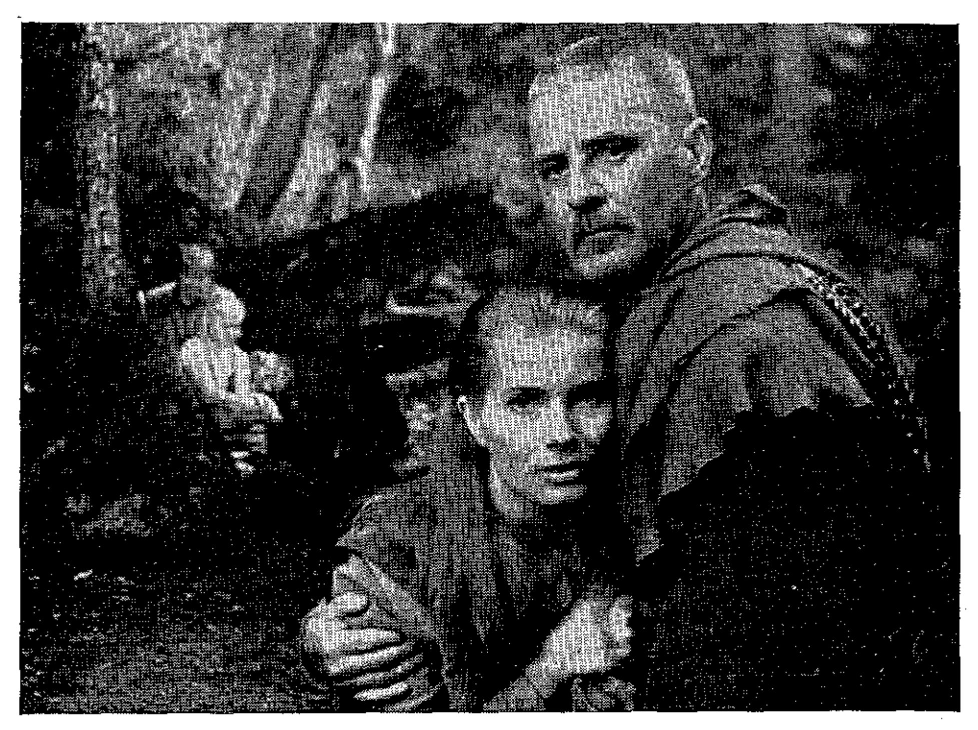
Mais l'autre effet de ces images est plus étrange. Cette facilité critique la vie. Que valent désormais ces actions et ces émotions dont je vois les échanges et la monotone diversité ? Je n'ai plus envie de vivre, car ce n'est que ressembler. Je sais l'avenir par cœur.

Paul VALERY.

Ce petit journal a été rédigé par ANDRÉ BAZIN, CLAUDE BEYLIE, JEAN-LUC GODARD, LOUIS MARCORELLES, PHILIPPE DEMONSABLON et FRANÇOIS TRUFFAUT.



Alexandre Astruc vient de terminer le mixage d'Une vie. **Le voici, indiquant un jeu de scène à Pascal Petit, pendant le tournage des extérieurs.**



Inga Gill et Gunnar Bjornstrand, dans *Le Septième sceau* d'Ingmar Bergman.

Traduit du silence

DET SJUNDE INSEGLET (LE SEPTIEME SCEAU), film suédois d'INGMAR BERGMAN. *Scénario :* Ingmar Bergman. *Images :* Gunnar Fischer. *Décors :* P.-A. Lundgren. *Musique :* Erik Nordgren. *Interprétation :* Gunnar Bjornstrand, Bengt Ekerot, Nils Poppe, Max von Sydow, Bibi Andersson, Inga Gill, Maud Hansson, Inga Landgré, Ake Fridell. *Production :* Ab Svensk Filmindustri.

Œuvre la plus foisonnante et la plus dépouillée, la plus complexe et la plus transparente, toute illuminée par les fêtes du langage et pourtant baignée d'un silence sévère... Quand je reçus le télégramme d'un des triumvirs de la Rédaction, me réclamant dans les trois jours une critique sur le *Septième Sceau,* je faillis lui répondre comme à l'âge d'or du surréel : *Poésie pas morte. Article suit.*

Jamais film ne démontra mieux en effet la justesse du mot de Kafka : « *Les cordes de la lyre des poètes modernes sont d'immenses bandes de celluloïd* ». *Le Septième Sceau* n'est que

poésie, l'une des plus belles qui ait brillé sur un écran et telle est la raison de sa difficile simplicité. Pas d'idées ici, pas de thèses, pas d'arrière-pensée (même pas, cher Marcorelles, celle de « démystifier la mythologie chrétienne » ! Quel sens cette phrase peut-elle bien avoir ?), pas de système caché, pas de réponse préparée d'avance, rien qui puisse permettre de classer cette œuvre à l'intérieur de catégories rassurantes, rien non plus qui autorise à s'en servir comme d'une *arme polémique*. Un poème sans faille, terrible et beau. (« *La beauté est toujours tragique*, disait Bloy, *car elle est le chant d'une privation.* »)

Mais comme il faut bien résumer le sujet, ne cachons pas notre plaisir de laisser l'auteur lui-même s'acquitter de ce devoir : « *Dans mon film, le chevalier revient d'une croisade, comme de nos jours un soldat revient de guerre. Au moyen âge les hommes vivaient dans la terreur de la peste. Aujourd'hui ils vivent dans la terreur de la bombe atomique.* Le Septième Sceau *est une allégorie dont le thème est fort simple : l'homme, sa recherche éternelle de Dieu, avec la mort comme seule certitude* ». Va pour l'allégorie, et alourdissons encore le commentaire pour ceux qui veulent « savoir l'histoire » : ce chevalier au milieu des ravages de la peste représente l'homme en quête d'une réponse à sa destinée, son écuyer chevauche à ses côtés comme le type de la libre-pensée la plus gaillarde, il y a des fausses sorcières brûlées vives, un prêtre renégat, et d'horribles moines flagellants, une charmante *famille* de bateleurs enfin, d'où émane la joie de vivre, l'insouciance et la pureté. Eux seuls traverseront sans encombre la forêt humaine, dont les troncs s'abattent l'un après l'autre au passage de la Mort.

Après ce résumé, on a tout dit, on n'a rien dit.

Mais ici le spectateur exigeant proposera peut-être quelques objections. Dans la mesure où Ingmar Bergman (agnostique d'origine puritaine) prétend évoquer le moyen âge, il est impossible d'être satisfait. Les hommes y vivaient « dans la terreur de la peste », mais tout autant dans l'espérance de la vie, une vie éternelle et inépuisable. Leur joie était aussi vaste et blanche que les cathédrales, miroirs du monde, où grouillent les humains, les démons, les anges, les saints, dans une sylve de feuilles et d'animaux magiques dont un Arbre sanglant ordonne la folle ronde. Et tout l'immense vaisseau *orienté* chante dans le soleil levant. Là se dévoile le Moyen-Age, époque de sagesse, de truculence ; nullement hallucinée, malgré les apparences. Aussi savante que naïve, aussi raffinée que brutale, railleuse et adorante, prête à toutes les aventures humaines et divines. Et certes on y craignait la mort, mais non pas en fonction de la vie : en fonction du *Salut*. Ce qui donnait à l'existence un tragique profond, mais jamais désespéré, car la grâce était la plus forte en dépit de tous les crimes. « *All shall be well, and all matter of things shall be well* », affirmait inlassablement, au terme de ses visions, Julienne de Norwich, mystique illettrée du XIV[e] siècle.

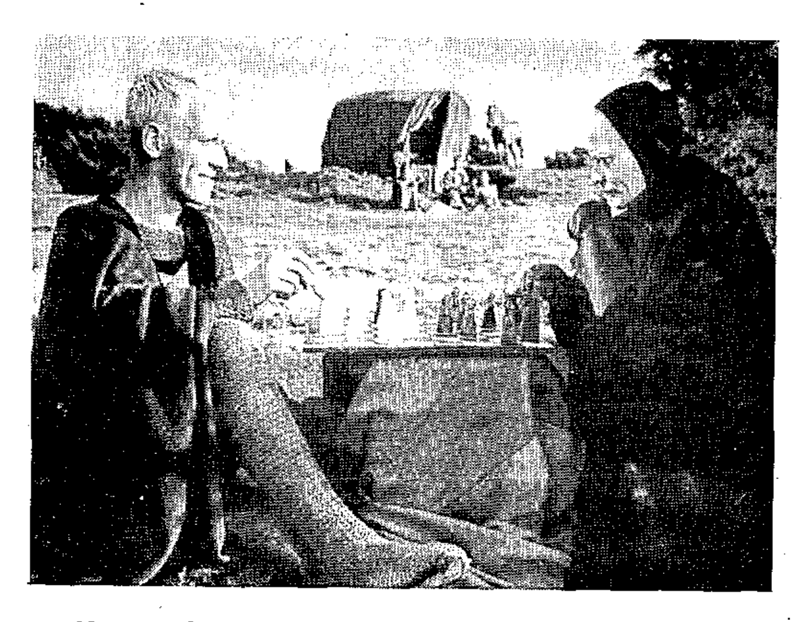
Et au passage, précisons un point d'exégèse : le fragment de l'Apocalypse dont l'auteur s'est inspiré, remis dans son contexte, n'a aucun rapport avec la mort. Il s'agit d'un vieux thème biblique : celui du Jugement universel, le *Jour de Yahwéh*, qu'annoncent au long de l'histoire les catastrophes et les guerres, sans insistance spéciale sur la mort individuelle. Dans l'Ecriture, le septième sceau en s'ouvrant ne dévoile donc pas les secrets de la vie et de la mort, mais le Jugement de Dieu sur toute la race humaine. Et c'est par l'Agneau qu'il est brisé. L'Apocalypse entière n'est qu'un chant de consolation et d'espérance : « *Dieu-avec-eux sera leur Dieu. Il essuiera toutes larmes de leurs yeux. De mort il n'y en aura plus.* » Ce climat est absent de l'œuvre de Bergman.

Mais arrivé à ce point, il faut replonger dans le film et découvrir combien il déborde le résumé de l'auteur. Ce n'est pas une allégorie concertée, c'est « une pensée de jeunesse réalisée dans l'âge mûr ». Bergman nous avoue qu'il prit naissance dans ses rêveries d'enfant, précisément lorsqu'il regardait durant les prêches du dimanche, avec autant de joie que de crainte, l'univers *fabuleux des sculptures* moyen-âgeuses, les anges, les bêtes, les démons, les saints, tournoyant dans des paysages de lumière et d'ombre. Et sous la croix, un chevalier jouait aux échecs avec la Mort. Admirable image, *où nous pouvons* déceler le poème à sa source. Les personnages alors surgissent devant

nous du fond d'un regard intact, ils ne veulent rien « dire », rien prouver, ils ont plusieurs sens possibles, car l'auteur nous avoue que depuis longtemps « *la croyance et le doute se sont faits ses compagnons fidèles* ». Il n'a donc pas tranché, il est toujours en chemin avec tous ces rêves, toutes ses terreurs enfantines, tous ses désirs. L'écuyer raille, s'indigne, secourt les les innocents. Le Chevalier regarde, prie, supplie. La foule se vautre ou se flagelle. Les bateleurs dansent et sourient, les amants se cachent, les enfants jouent. Et la Mort, prodigieux visage de cire vivante où seuls les yeux flambent noir, à chaque tournant s'arrête avec son jeu d'échecs, ignorant elle-même le dernier secret. Mais au terme de la route, lors du terrible orage, lorsqu'elle s'approche du groupe rassemblé dans le vieux château, c'est une petite servante, muette jusqu'alors, qui prononce devant l'Inexorable, avec un humble sourire, la parole du Christ : « *Tout est consommé* ».

La vie n'en paraît que plus belle d'être si frêle et menacée, et la nature toute entière dans l'art de Bergman rayonne une lumière éclatante et pâle, une lumière qui à elle seule est un *pressentiment*. Rien n'égale ces grands ciels d'argent, si ce n'est la mer d'un blanc obscur qui annonce dès l'ouverture la venue de la Mort, et l'accompagne ensuite d'une plainte inconsolable. Nous respirons le vent amer sur la grève ou l'odeur des feuilles dans les prairies de l'aube. Et chaque visage s'inscrit sur le tendre écran du monde, avec son poids de chair, le grain de sa peau, les sillons de ses larmes, de ses sourires. Et certes le masque de la mort perce déjà sous les traits les plus rudes ou les plus délicats, mais il semble par instant que la mort elle-même n'est que le masque d'un autre visage. Tout ici est regards et questions. Regards qu'échangent les vivants entre eux, si justes, si ardents et qui se cherchent, se fuient, se caressent, se brûlent. Regards entre les vivants et la Mort, insistants, muets. Longs dialogues sur fond de silence, qui naissent du silence, et retournent au silence, comme un chant monté des profondeurs de l'homme, un écho que chacun écouterait en soi-même, à l'heure qui sépare l'aurore de la nuit.

Chaque plan marie l'ombre et la lumière selon un dosage presque magique, et bien fin qui en fixerait la ligne de partage. Plans à la fois solides et fluides, qui se consument sans cesse



Max von Sydow et Bengt Ekerot, dans *Le Septième sceau.*

sous nos yeux en mouvements immobiles. Les origines théâtrales de Bergman sont sensibles, et pourtant le hiératisme des scènes, la composition plastique des images possèdent le charme fascinant des tableaux qui naissent de la fumée des songes. Aucune ellipse : tout est montré ; mais tout commence au-delà des mots et des figures, une splendeur cachée se dévoile en s'effaçant. Voici pour la première fois au cinéma le ténébreux soleil du « Desdichado », et je rêve à la dernière phrase du billet que Nerval écrivit quelques heures avant de s'enfoncer dans Paris pour mourir : « *Tout à l'heure la nuit sera noire et blanche* »...

Jean MAMBRINO.

La quintessence du genre

LES GIRLS (LES GIRLS), film américain de GEORGE CUKOR. *Scénario* : Vera Caspary, adaptation de John Patrick. *Image* : Robert Surtees. *Chorégraphie* : Jack Cole. *Direction Artistique* : William A. Horning, Gene Allen. *Musique* : Cole Porter. *Intréprétation* : Gene Kelly, Mitzi Gaynor, Kay Kendall, Taina Elg, Jacques Bergerac, Leslie Philipps, Henry Daniell. *Production* : Sol C. Siegel 1957. *Distribution* : M.G.M.

Il y a *grosso modo*, deux sortes de cinéma, tout comme dans la langue française, deux modes de formation des mots : le savant et le populaire. Cela, étant bien entendu que nul film ne porte, nécessairement, collée sur son générique, une estampille d'origine : y figurerait-elle que rien ne nous autoriserait à l'accepter comme label de qualité. Du fait même de leur position politique — qui est, comme on le sait, celle des *auteurs* — les CAHIERS, délibérément, ignorent le préjugé social. Peu leur importent les semonces de ceux qui — ils sont encore légion — s'irritent de voir couverts des mêmes égards un western et un drame social, une comédie musicale et une étude psychologique. Mais ils entendent non moins fermement résister à ce snobisme, plus répandu qu'on ne pense, qui, sous le couvert de l'amour du bizarre, a vendu à la cause du navet son âme d'arrière-neveu de Dada.

Il est tout aussi sot de lier la valeur d'un film à la présence, plus ou moins affirmée, d'une certaine ambition, qu'à l'absence, plus ou moins délibérée, de celle-ci. Bresson, Renoir, Rossellini, Ophuls ont une très haute idée de leur art et l'art le leur rend bien. Walsh, Dwan, Minnelli, Kelly ou Donen en affichent une bien moins haute, et l'art leur rend monnaie, moins élevée en valeur absolue, mais plus, proportionnellement, que dans le cas précédent. Afin d'expliquer l'accroissement du pourcentage, force nous est d'invoquer, pour reprendre une expression d'André Bazin, quelque *génie du genre*, notion encore obscure, mais dont la réalité ne fait pas de doute.

Parmi ces genres, un de ceux dont la noblesse est le plus controversée, se trouve être la *comédie musicale*, par son double caractère de pur divertissement et de reproduction. Passons sur le premier aspect : le second surtout a le don d'alarmer le cinéphile, convaincu que le but du cinéma ne saurait être, en aucune sorte, d'enregistrer tout uniment ce qui, avant que la caméra soit mise en place, vit de son autonome et parfaite existence. Et pourtant, même lorsque la tâche du metteur en scène est réduite au minimum, chorégraphe ou photographe ayant pris les guides (ce qui n'est bien entendu point le cas du film présent de Cukor) le cinéma a son mot à dire, mot qui a tout l'air d'un *mot-clef*.

La comédie musicale est le cinéma, parce que, tout simplement, le cinéma c'est la comédie musicale. Le cinéma c'est aussi le cabaret, le cirque, la mode, la décoration, du moins le fleuve immense dans lequel ces innombrables ruisselets des arts dits « mineurs »



Mitzi Gaynor, Kay Kendall, Gene Kelly et Taina Elg dans *Les Girls* de George Cukor.

finissent par se jeter, accédant, sinon à l'existence, du moins à la prolongation de celle-ci, en un mot à l'éternité. Je sais que la pellicule est fragile, que cette éternité est chose relative elle aussi. Peu importe : les définitions que l'on a données jusqu'ici de la spécifité cinématographique sont si partielles que je propose celle-ci qui a l'avantage d'embrasser tous les cas particuliers sans aucune exception : le plus sûr mérite de la caméra est de *fixer l'instant*. Par le seul fait qu'il permet à l'unique de se reproduire indéfiniment le cinéma transmue l'événement pur en art, l'art mineur en art majeur.

Paradoxe, bien sûr, mais qui n'a pas pour seule justification de fournir un point de départ à quelque plaidoyer pour Guitry. Loin de moi l'intention de transformer l'industrie cinématographique en une immense fabrique de conserves. Je voudrais surtout insister sur un aspect du septième art que ses théoriciens se sont contentés d'aborder de biais : son importance en tant que somme, *art total*. Il est l'expression de la vie — la moderne surtout — dans toutes ses manifestations y compris ses manifestations artistiques. Et en fait les moindres manifestations de celle-ci sont artistiques : une automobile qui roule, un homme qui tire un coup de feu, une femme qui va à sa fenêtre, c'est de l'art. Vous en doutiez ? Le cinéma est là, qui vient vous le révéler.

Aussi ma démonstration serait-elle bien fragile, si le cinématographe ne rendait pas aux arts dont il fait son matériau plus encore que ceux-ci ne lui ont donné. La caméra, donc, filme la danse, chose, je le sais, éminemment moins photogénique que les déambulations d'un garçon de café ou le shake-hand de deux hommes d'affaires. Elle la filme sans grande conviction, tiédeur que maints échecs semblent justifier. Mais voilà que la danse

se transforme, non tant devant la caméra qu'en dehors d'elle : elle « pense » cinéma, ainsi que le font de plus en plus, eux aussi, le théâtre, le cirque, le music-hall, la photographie, parce que de nos jours, et surtout en terre américaine, nul art, qui a du moins gardé étroit contact avec son temps, ne peut s'empêcher de penser cinéma. Et ainsi, avant que soit donné le premier tour de manivelle, le metteur en scène hollywoodien sait que son travail est, par la grâce du lieu et de l'époque, à moitié, et même aux trois-quarts, fait.

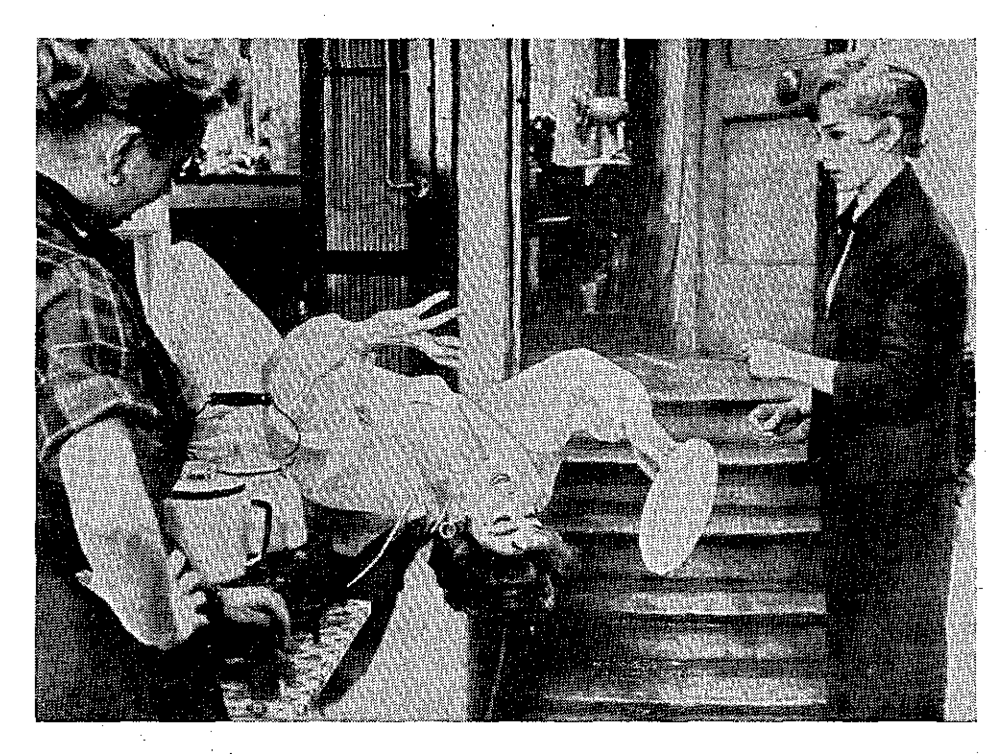
Autre argument. Il est faux d'assimiler la caméra à une parfaite caisse enregistreuse. Ou du moins, si en général *tout se passe comme s'il* en était ainsi, certains moments privilégiés nous font entrevoir le défaut de la cuirasse, le chenal par lequel l'art aime à s'engouffrer toutes voiles dehors. Aux temps où la pellicule défilait à la cadence de seize images-seconde, la justesse de certains mouvements rapides était automatiquement trahie, et ce fut l'art des grands comiques du muet de tirer parti de cette trahison : certaines pirouettes de Chaplin procurent à l'écran (même projetées à la cadence du tournage) une impression beaucoup plus vive qu'elles ne l'auraient pu faire saisies directement par le regard. Au rythme actuel de vingt-quatre images, cette déformation est le plus souvent imperceptible en fait, mais, théoriquement, elle existe et ne contribue pas peu à conférer aux évolutions des acteurs un caractère plus sec, plus carré, surtout lorsque la pellicule est impressionnée par une série de flous, lesquels ne sont plus ressentis, en mouvement, comme des flous. Le secret de l'art des grands chorégraphes et des grands danseurs de l'écran est peut-être qu'ils perçoivent instinctivement le caractère discontinu de la reproduction cinématographique et savent, toujours instinctivement, y plier les normes de leurs mouvements. Ainsi, comme aime à l'affirmer André Martin, duquel je tiens le principe de cette explication, le cinéma de prise de vues directes est-il un cinéma d'animation qui s'ignore.

*

Qu'on me pardonne ce préambule où j'ai voulu caser quelques-unes des idées que m'avait inspirées la nième vision du film de Cukor *Une étoile est née*. Il est de plus grands films. Il n'en est aucun je crois dans lequel le cinéma nous adresse un langage plus direct, nous entretient de choses moins traduisibles en aucun autre dialecte que le sien. On peut, à la rigueur, imaginer l'équivalent romanesque de la *Règle du Jeu*, du *Voyage en Italie*, d'*Arkadin*, non celui de la scène où Judy Garland mime devant James Mason le film qu'elle est en train de tourner. Ce n'est pas tant parce que la scène est faite de pure mimique — Griffith lui aussi est transposable en termes de roman et Eisenstein de poème — il s'agit d'une beauté *sui generis* dont, avant la naissance du cinéma, l'existence était tout à fait insoupçonnable.

*

Quiconque aime Cukor aura sans doute été, à la première vision, quelque peu dérouté par son nouveau film *Les Girls*. Cette œuvre est froide, sollicite peu le rire, ou du moins l'arrête dès qu'elle a commencé à le déclancher, et encore, à cet effet, compte-t-elle plus sur le pouvoir du dialogue que celui du pur gag cinématographique. Une telle impassibilité a de quoi surprendre chez un auteur qui sait en général si bien nous prendre au gosier et parfois aux entrailles. Mais sans doute le metteur en scène n'a-t-il cherché ici qu'à assurer la délectation de nos regards, attentif à poursuivre avec plus de rigueur que nul ne l'avait tenté avant lui, la prospection complète et systématique du genre de la comédie musicale. Le scénario d'abord, par son caractère délibérément factice, fournit l'arc-boutant du système. Il s'agit d'opposer trois versions du même fait, selon l'optique différente de trois narrateurs : Sybil (Kay Kendall), ancienne girl, piquée par la mouche mémorialiste, Angèle (Taina Elg), son excompagne qui, diffamée, la traîne en correctionnelle, Barry Nichols (Gene Kelly), le maître de ballet, lequel avoue avoir été trop épris de Joy (Mitzi Gaynor), sa présente épouse, pour prêter attention aux deux autres. Le panneau trois fois évoqué d'un homme sandwich portant inscrit *« où est la vérité »* précise la morale de la fable. Loin d'essayer de reconstruire le puzzle des faits, Cukor se contente de brosser trois tableaux, ou si l'on préfère, de composer trois « mouve-



Mitzi Gaynor, Kay Kendall et Taina Elg dans *Les Girls,* de George Cukor.

ments », chacun dans sa tonalité propre.

Qu'importe l'argument, dira-t-on ! Je n'en suis nullement convaincu, persuadé tout au contraire que vaut le livret ce que vaut la musique — ici comme dans les opéras de Mozart. Dans un film qui se propose de nous faire goûter à la quintessence de la comédie musicale, le thème de la sincérité est affecté d'un net privilège, puisque l'esprit même du genre est de mêler la vérité à l'artifice. Ainsi Cukor a-t-il — par instinct, je suppose, plutôt que de propos délibéré — mis en plein dans le mille. « *Où est la vérité ?* » Nous avons entendu cet air-là quelque part et ce n'est pas seulement chez Pirandello, nous en connaissons du moins l'admirable variation qu'est la question de Camilla : « *Où commence la comédie, où finit la vie ?* » Sur le motif du jeu de l'être et des apparences, motif cinématographique fondamental, notre metteur en scène improvise une broderie dont les méandres ne sont pas sans rappeler l'arabesque des Renoirs dernière manière, *French cancan* et *Elena,* intitulés eux aussi comédie ou fantaisie musicales. C'est au même travail de synthèse, de recréation, que nous assistons, ici et là, au même refus de la psychologie ou du suspense comique.

Certes la distance est grande encore entre l'auteur des *Girls* et celui du *Carrosse,* mais tous deux revendiquent la même responsabilité. L'ambition de son dessein ôte à Cukor tout prétexte de plaider les circonstances atténuantes. Le génie du genre — comique ou musical — ne peut plus ici accourir à sa défense, puisque dans cette œuvre réflexive le genre est reconsidéré, repensé par lui, réduit au rôle de point de départ, d'élément d'inspiration. Il tire de la sophistication chère au music-hall et à la photographie de mode

des effets tout semblables à ceux que Renoir dans *Elena* sait demander à l'imagerie de la Belle Epoque. Si, en « profondeur » ce dernier l'emporte nettement, Cukor se livre à un admirable travail de surface, bien que la qualité de la photographie ou des décors, l'ampleur des moyens mis à la disposition laissent à désirer en regard du luxe d'*Une étoile est née*. Il possède un sens de la mise en place qui n'a peut-être pas d'égal, même chez Hitchcock (cf. la position des deux partenaires dans la barque pendant la chanson « *Ça c'est l'amour* »). Mieux encore, c'est un des très rares cinéastes auxquels l'épithète de peintre peut être légitimement décernée, s'il est vrai qu'il n'est pas un seul geste de ses interprètes sur lequel il n'exerce un contrôle aussi sûr que s'il le dessinait de sa propre main : de sorte que cette fermeté dans la « direction d'acteurs » dont chacun le loue doit être porté au crédit, non tant de l'interprétation, que de la pure création. Les galons gagnés dans la seule mise en scène lui valent ainsi, à nos yeux, le grade envié *d'auteur*.

De tels films nous montrent comment le cinématographe peut gagner en maturité, en sagesse, en réflexion, sans perdre pour autant les vertus primesautières des âges héroïques. S'il lui arrive parfois de se perdre, ce n'est pas par excès d'intelligence, mais par manque d'intelligence, au contraire, de sa propre nature, de sa propre vocation. Ce n'est pas vers la littérature, le théâtre, la peinture qu'il lui appartient de diriger ses regards, mais sur lui-même. Il lui importe de faire accéder à l'existence claire, avouée, définitive, mille éléments précieux qui ne nous sont encore proposés qu'à l'état embryonnaire, obscur, confus, par le magma de la production courante. Il lui convient de le faire sans cette affectation de mépris, ce goût de la parodie facile que trop d'intellectuels des deux continents considèrent encore comme le fin du fin de l'art. Il est tout à la gloire de Cukor que nous ne puissions déceler dans son œuvre — comme dans celle de Hawks — l'ombre du moindre dédain pour la formule populaire dont il s'inspire, sans que ce respect lui interdise — bien au contraire — de prendre vis-à-vis d'elle tout le recul souhaitable.

Eric ROHMER.

Les périls de Perri

PERRI (LES AVENTURES DE PERRI), film américain de N. PAUL KENWORTHY JR et RALPH WRIGHT. *Scénario :* Ralph Wright et Winston Hibler, d'après le roman de Félix Salten. *Chefs opérateurs :* N. Paul Kenworthy Jr, Joël Colman, Walter Perkins, William Ratcliffe, James R. Simon, John P. Hermann, David Meyer, Warren E. Garst, Roy Edward Disney. *Musique :* Carl Brandt et Franklyn Marks. *Production* : Winston Hibler, 1957. *Distribution* : Cinédis.

Le lecteur pourra s'étonner que nous fassions les honneurs d'une « critique » à un film comme *Perri,* quand nous réglons leur compte en quelques lignes à des bandes auxquelles cette revue a l'habitude d'accorder plus d'intérêt. C'est que la dernière production de Walt Disney, pour relever effectivement d'une inspiration que nous n'aimons guère, nous paraît proposer d'importants sujets de méditation, jusque dans ses défauts. Très exactement, en tout cas, une suite aux réflexions que nous avions consacrées naguère à *Une fée pas comme les autres* et *Ballon rouge* (CAHIERS DU CINÉMA n° 65), sous le titre « Montage interdit ». Je me permettrai d'y renvoyer le lecteur que la question intéresse pour éviter les répétitions, mais je rappellerai tout de même l'essentiel de l'argumentation. Opposant le film de Jean Tourane à celui de Lamorisse, je démontrais que le premier était nécessairement fait « au montage », tandis que *Ballon rouge* réalisait le



Un animateur de Walt Disney devant son miroir.

tour de force d'être découpé comme un film dramatique. L'opposition entre montage et découpage résidant ici dans le fait que les « actions » et les « sentiments » des animaux étaient créés de toute pièce par les suggestions des rapports d'image et non réalisés devant la caméra. Le truquage inévitable, aussi bien chez Tourane que chez Lamorisse, était dans le premier cas interne au montage, tandis que dans *Ballon rouge* il lui demeurait extérieur, comme serait un spectacle de prestidigitation filmé en continuité.

C'est à cette série de réflexions que *Perri* vient apporter une suite décisive et qui relègue toutes les expériences antérieures au rang d'esquisse, jusques et y compris celles de Walt Disney.

*

Du point de vue du contenu, *Les aventures de Perri* s'inscrivent à la suite des fims sur la vie des animaux tout particulièrement illustrés par la série *C'est la vie,* mais également par des documentaires de diverses nationalités, notamment soviétiques et japonais. Il présente toutefois la nouveauté d'être « romancé ». non comme *La Grande Aventure* du point de vue de l'homme, mais de celui de l'animal, en l'occurence un petit écureuil que nous suivons de sa naissance à... son mariage. C'est dire que nous nageons en plein anthropomorphisme, ce qui n'est pas pour nous étonner de la part de Walt Disney, mais appelle tout de même une remarque.

Les précédents films de la série *C'est la vie,* notamment *Les Oiseaux aquatiques* et *Désert vivant,* avaient été critiqués également pour leur anthropomorphisme, mais on notera que celui-ci était bien plus humoristique que sentimental. La plupart du temps, les métaphores avec le règne humain visaient l'effet comique, voire grotesque, et l'on a remarqué que les gags étaient en général fondés sur le rythme et le synchronisme avec la musique, tout comme dans les dessins animés d'ancien style. Aussi bien s'agissait-il pour Walt Disney de retrouver dans la nature sa propre esthétique de l'animation. Tout se passait comme si, arrivé avec les films du style *Bambi* et *Cendrillon* au terme d'une évolution, Disney ne pouvait plus aller au-delà qu'en passant dans la nature qu'il était parvenu à si bien imiter. Crevé le plafond du réalisme de l'animation, il ne lui restait qu'à accomplir le che-

minement symétrique et affecté du signe contraire. On connaît la fascinante théorie de l'antimatière supposant l'existence d'un univers miroir dont la réalité annule énergétiquement la nôtre. Ainsi de celui de Walt Disney, concu du reste devant les miroirs où les animateurs du grand patron se découvraient des ressemblances animales. Inventé par des hommes-chiens ou canards, les dessins animés de Walt Disney sont faits aujourd'hui par des canards humains ou des ours avunculaires, c'est-à-dire par des animaux qui imitent Walt Disney quand ils se regardent dans l'eau.

*

Toutefois cette symétrie analogique pouvait être poussée plus loin encore que nous ne le soupçonnions. Nous avions bien raison de dénoncer l'imitation de Walt Disney par la nature, mais force nous est aujourd'hui de faire une hiérarchie. Le recul révèle des charmes insoupçonnés à *Oiseaux aquatiques*, car ceux-ci étaient aux *Aventures de Perri* ce que les *Mickey*, les *Donald*, et les *Silly Symphonies* de la bonne époque sont à *Blanche-Neige* et à *Cendrillon*. Dans la série *C'est la vie*, Disney reproduit l'évolution qui l'a mené du dessin animé comique fondé sur les synchronismes burlesques au réalisme sentimental et son animation filée à la guimauve.

Mais, de même que cette décadence esthétique s'accompagnait d'améliorations techniques si même elle n'en découlait, l'évolution de *Désert vivant* à *Perri* s'accomplit par le passage du montage au découpage.

Pauvre Tourane, avouant ingénument son ambition de faire du Walt Disney avec des animaux vivants ! Mais son travail artisanal le condamnait aux grossières suggestions du montage. Il fallait une usine ou son équivalent de technique pour réussir dans la nature ce qui avait été fait en usine devant des tables d'animation. Mais convenons que le résultat est, sinon admirable, du moins stupéfiant. *Oiseaux aquatiques* ou *Désert vivant* ne supposaient que prouesses de prises de vue, le reste était affaire de montage. Ici enfin, ce n'est pas le cinéma qui prête aux animaux le comportement des hommes, mais les animaux eux-mêmes agissant devant la caméra selon la prédétermination qui pourrait présider à une séquence dramatique de dessin animé. Vous avez bien lu. Quand la martre cruelle poursuit l'écureuil gentil et que papa écureuil se sacrifie en attirant sur lui l'attention du méchant carnassier pour sauver la mère de ses enfants, cette situation et ses conséquences nous sont exposées avec la même clarté topographique, le même réalisme spatial, la même progression dramatique que s'il s'agissait d'une scène jouée dans un film à scénario. Mieux : quand, après une longue et atroce poursuite à travers la forêt, la martre rejoint l'écureuil, le spectateur attend avec inquiétude l'instant intolérable qui dénouera *la séquence par* le meurtre du petit rongeur. Cet instant arrive en effet, mais, pour ménager notre sensibilité, la martre saisit et égorge l'écureuil *derrière une pierre*. J'en appelle aux lecteurs qui auront le courage d'aller voir *Perri* pour dire si je mens ou même si j'exagère. Mais qu'on ne croie pas que cet exemple soit le morceau de bravoure du film. Il en faudrait citer cent non moins stupéfiants. Quand par exemple Perri est poursuivi par un chat sauvage qui grimpe à l'arbre où il s'est réfugié, cependant qu'un vautour ou un aigle le menace par en haut, il arrive que nous ayons dans le même plan les trois animaux. Citerai-je encore cette séquence incroyable où nous voyons l'écureuil délogé du nid désaffecté où il s'est réfugié, par les grignotements farouches d'un castor en train de scier son arbre refuge. On imagine qu'un adroit montage pouvait nous donner l'illusion parfaite de la scène. Il suffisait d'associer des plans d'un écureuil sortant du nid et s'agitant avec inquiétude avec ceux d'un castor bouffant un arbre de même aspect que le précédent. On pense bien que la maison Disney ne se contente pas de ces procédés faciles. Donc nous aurons au moins une fois, dans le même plan le castor, l'arbre et l'écureuil. C'est déjà mieux et nous voici arrivés au découpage. Mais il y a découpage et découpage. Le plan que je viens de dire est banal, on le complètera par un cadrage en plongée du point de vue de Perri. C'est-à-dire *pris de l'arbre* à trois ou quatre mètres de hauteur et montrant tout en bas le castor continuant de boulotter froidement... le pied de la caméra. Bon, dira-t-on, c'est très fort de filmer un castor en train de vous

scier l'arbre où vous êtes grimpé sans le troubler dans sa besogne, mais du moins ce plan-là ne comporte-t-il que l'arbre et l'animal... Attendez un peu ; l'arbre s'ébranle enfin, nous chavirons avec lui, et un instant, dans le coin de l'écran à gauche, le pelage de l'écureuil trace un éclair roux sur la blancheur de l'écorce, juste ce qu'il faut pour nous prouver qu'il était bien là depuis le début de la scène. Ce n'est plus seulement du découpage... c'est du découpage en profondeur de champ.

Il va de soi qu'il ne s'agit pas d'animaux dressés. Tout au plus sans doute, selon la technique adoptée maintenant par tous les grands documentaires animaliers, familiarisés à la présence de l'homme et de la caméra, au point de continuer à vivre selon leurs habitudes, comme s'ils étaient seuls. Mais c'est justement ce qui étonne le plus, puisque c'est librement qu'ils se conforment au scénario. Ainsi la nature qui servit si souvent de modèle à Walt Disney, s'intègre-t-elle selon l'aphorisme wildien aux images qu'elle inspira, au point que le commentaire peut indifféremment appeler les animaux par leur nom de nature ou leur patronyme de cinéma. Quand Perri rencontre un cerf, c'est spontanément et sans humour que le commentateur s'écrie : « Tiens voici Bambi, roi de ces forêts... ». Si le chat sauvage ou la martre sont désignés par leur nom commun, c'est seulement qu'aucun dessin animé ne les a encore popularisés. Mais *Blanche-Neige* ou *Cendrillon* comportaient toute une figuration de petits animaux anonymes. Cette assimilation de la réalité première à la fiction devenue réalité seconde est totale, quand elle trouve son couronnement dans le rêve de Perri. La subjectivisation anthropomorphique est devenue si naturellement implicite, que le spectateur doit maintenant réfléchir pour s'étonner d'être à l'intérieur de la conscience du petit écureuil. Ce passage à la première personne s'est fait de lui-même et sans heurt, et, portant au second degré la fictivité du réel par l'alibi du rêve, réintroduit le dessin animé dans la nature non plus seulement comme modèle mais comme réalité. Les lièvres blancs qui jouent au clair de lune naissent des flocons de neige et y retournent. L'animal qui bondit est véritable, « photographique », mais, avant de toucher terre, il s'évanouit en une poussière de petits cristaux dessinés. Certes ce n'est pas la première fois que l'on mêle le dessin à la photo directe, Disney lui-même ne s'en est pas privé, mais le procédé retrouve une justification et surtout une efficacité nouvelle. Il est d'ailleurs significatif que le trucage ne soit plus ici, selon la technique traditionnelle, contigu à la réalité. Les personnages dessinés ne sont pas introduits, inclus, dans le milieu photographique à côté des personnages réels, ils *deviennent* réels ou retournent au dessin, selon un va et vient qui suppose la réciprocité et l'ambiguïté intégrale de cet univers.

Dieu de toute éternité plagiait-il Walt Disney ? A moins que Walt Disney soit Dieu ! Mais Dieu, comme dit l'autre, n'est pas un artiste !

André BAZIN.

Si jeunes et des Japonais

PASSION JUVENILE, film japonais de YASUSHI NAKAHIRA. *Scénario :* Shintaro Ishihara, d'après son roman. *Images :* Shigoyoshi Nibe. *Interprétation :* Yujiro Ishihara, Masahiko Tsugawa, Miye Kitahara. *Production :* Nikkatso Films, 1957. *Distribution :* Pathé Overseas.

Il semble que *Passion Juvénile* soit mis en scène par un certain Yasuschi Nakahira dont on ne sait rien, plutôt que par le dénommé Ishihara que L'HUMANITÉ prénomme Shintho et L'HUMANITÉ DIMANCHE Shintaro lequel n'en serait que le scénariste en même temps que le frère d'une des vedettes masculines du film, Yujiro Ishihara. Si l'on considère que les deux acteurs du

film interprètent les rôles de deux frères et qu'on ne sait lequel des deux est le frère du scénariste, on conviendra que je dois fichtrement aimer *Passion Juvénile* pour en assurer ce compte rendu brumeux.

Celui dont la biographie n'a plus de secret pour moi est le scribe, Shintaro Ishihara, né en 1933, si jeune et déjà poney de l'écurie René Julliard qui *nous présente* l'auteur de cette saga friponne comme l'équivalent d'une Sagan nippone, tiens pardi !

J'ai donc lu « *La Saison du Soleil* » dans une traduction de Kuni Matsuo publiée dans la *Collection Capricorne* qui présente des textes étrangers réunis par Pierre Javet, homme courtois entre tous qui me vendit les droits d'une nouvelle de Maurice Pons, *Les Mistons*, en m'accordant toutes sortes de facilités dont je lui suis infiniment reconnaissant. Là encore il s'agit de « nouvelles » très filmables, quatre récits dans lesquels on retrouve l'esprit de *Passion Juvénile* et son ambiance partouzarde.

En 1956, Ishihara obtint un prix littéraire, le Akutagawa — leur Goncourt encore — et ce fut un scandale ; il est vrai que Ishihara écrit avec ses pieds, ce qui ne constitue par une référence, quand même les Japonais se les laveraient plus souvent que nous. On connait le refrain sous les cieux d'Occident pareillement entonné ; certains kimonos défraichis prétendent que Ishihara, sous prétexte de sincérité et de nouveauté, ne recherche que le scandale et la publicité en pervertissant la jeunesse, en s'attaquant aux bonnes mœurs, en exaltant la violence et le sexe. « La Race du Soleil » est une expression inventée par un chroniqueur pour flétrir cette jeunesse dépravée, «*La Saison du Soleil*» est une réponse parait-il cinglante de celle-ci. Ishihara se réclame d'Hemingway, comme lui soucieux de rapidité, d'ellipses et de style allusif. En quelques mois, cinq films à succès furent tirés de ses nouvelles et Ishihara, beau garçon d'un mètre soixante quinze (ou cinq pieds trois pouces comme dirait Marcorelles), joua dans plusieurs d'entre eux.

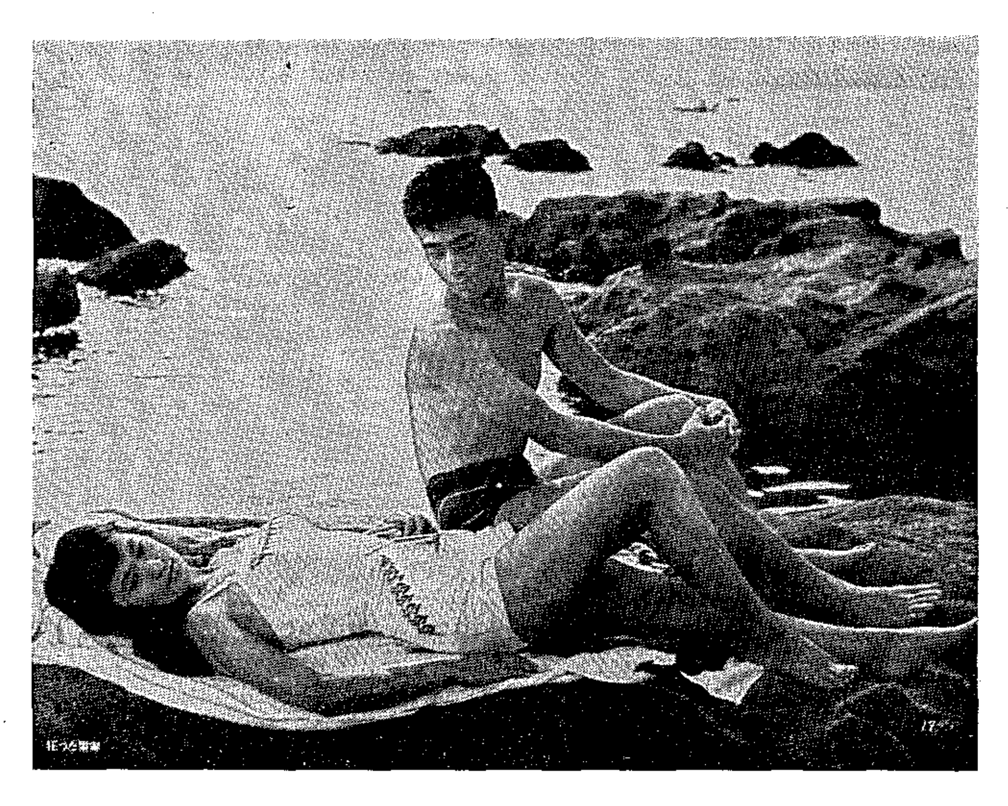
Bref, vous l'aviez deviné, Ishihara s'appelle en Pologne Marek Hlasko et en France Sagan-Vadim-Buffet, et c'est d'autant plus évident que *Passion Juvénile* semble bien avoir été influencé par *Et Dieu créa la femme* qui fut exploité au Japon dès le début de sa carrière française.

Comme dans le premier film de Vadim, nous nous trouvons en présence de deux frères qui deviennent successivement les amants d'une jeune femme mal mariée à un américain. La supériorité du film japonais sur son modèle français me parait évidente à tous points de vue, scénario, mise en scène, interprétation, esprit.

Le personnage de la fille est remarquable. Au début, lorsque les deux garçons la rencontrent sur le quai de la gare, corsage blanc, jupe large, lunettes noires, nous croyons réellement, comme eux, à une mélusine prestigieuse, inaccessible. Plus tard, nous devinons qu'elle est amoureuse de Haruji, le frère timide, mais pour ce qui est de sa virginité, nous en donnerions notre tête à couper (si l'on m'avait pris au mot, j'en serais réduit à écrire cet article avec mes pieds comme Ishihara ses *nouvelles* !) Plus tard seulement nous la verrons mariée et si juste encore dans cette scène que nous nous reprocherons de ne pas l'avoir devinée; pour acheter le silence du frère audacieux, elle se donne à lui, et enfin au timide qui l'aima d'emblée. Elri, car elle s'appelle ainsi, n'a rien d'une garce ; nous acceptons vraiment comme autant d'évidences, qu'elle soit, 1° mal mariée, 2° amoureuse du timide Haruji pour la pureté de son cœur, 3° et de l'audacieux Natshuhisa pour la fougue de son corps. Rien d'agressif, ni de paradoxal : Vadim est battu sur son propre terrain, car Nakahira, le réalisateur, n'a aucun effort à accomplir pour que nous sympathisions en toutes circonstances avec ses personnages.

La mise en scène est admirable d'invention et de non-conformisme. Presque tous les raccords sont faux, tout simplement parce que les plans se suivent et ne se ressemblent pas ; c'est une mise en scène manifestement improvisée, pleine d'idées imprévisibles avant le tournage et si évidemment spontanées que l'on ne saurait les indiquer sur un script.

Dans la plupart des films, un beau plan est amené par deux plans inintéressants et suivi de deux autres également inintéressants, afin que tout cela « raccorde » harmonieusement et coule dans le moule du film comme une mayonnaise perpétuelle. Nakahira pro-



Miye Kitahara et Masahiko Tsugawa, dans *Passion juvénile* de Yasushi Nakahira.

cède autrement ; ayant à filmer un couple couché sur le sable, il lui vient à l'idée de montrer la fille, comme on pourrait la voir en s'allongeant derrière elle : perspective oblique sur son corps, petit coup d'œil par l'interstice du maillot entre les seins ; joli point de vue, inédit à l'écran. Ayant filmé cela, il cadre maintenant verticalement des regards ; un regard du garçon vers la fille qu'il croit endormie ; euphorie du garçon ; puis, un regard de la fille vers le garçon qui tient ses yeux fermés; puis, la caméra revenant derrière le couple, par terre, petit mouvement de la main de la fille qui, de sa cuisse, frôle celle du garçon ; plan du corps du garçon légèrement en biais et, très discrètement, son slip bosselé.

Tout cela, expliqué tant bien que mal par moi, est d'une simplicité et d'une clarté évidentes. Ce sont tous des plans pleins et riches,parce qu'ils ont *la même valeur* et qu'aucun d'eux ne sert à amener le suivant ; cela ne raccorde évidemment pas, mais cela ne saurait raccorder, puisque c'est le *tournage* du premier plan qui a suggéré au cinéaste de tourner ensuite un plan comme ci, puis un autre comme çà et qu'au montage tous ces plans, plus beaux les uns que les autres, seront disposés au mieux de l'intérêt de la scène ou du film.

Il faut bien comprendre que deux façons de faire les films existent et que celle-ci n'est pas inférieure ; c'est celle de Vigo et parfois de Bergman et de Fellini. Il s'agit toujours de sacrifier le film au film et tout dépend de ce qu'on appelle le film : exprimer le maximum d'idées avec le minimum d'éléments ou le maximum d'éléments avec suffisamment d'idées exprimées.

Avec lucidité, on doit admettre que les plus grands cinéastes du monde sont des plus de cinquante ans, mais il importe de pratiquer le cinéma de son

âge et de viser, si l'on a vingt-cinq ans et que l'on admire Dreyer, à égaler le *Vampyr* plutôt qu'*Ordet*. La jeunesse est pressée, la jeunesse est impatiente, la jeunesse est bourrée de petites idées. Les jeunes cinéastes doivent donc tourner des films follement rapides, où les personnages sont pressés, où les plans se bousculent pour arriver, chacun avant l'autre au mot fin, des films pleins de petites idées. Plus tard les petites idées disparaîtront au profit d'une *seule grande idée* et les critiques pleurnicheront sur le vieillissement du cinéaste « qui promettait », mais qu'importe !

Passion Juvénile est un film dont M. Tessonneau, administrateur général de l'Institut des Hautes Etudes Cinématographiques devrait acheter une copie pour la projeter chaque premier lundi du mois à ses ouailles, afin de les empêcher d'acquérir la mentalité-assistant. Qu'est-ce que la mentalité-assistant ? Elle consiste à déclarer : « *Je vais enfin tourner mon premier film ; j'ai très peur de me casser la gueule ; je me suis laissé imposer le scénario et les acteurs, mais il y a une chose sur laquelle je ne céderai pas, c'est le temps ; j'exige quatorze semaines de tournage dont treize en studio, car, en y mettant le temps et la pellicule* ad libitum, *je pourrai, sinon sauver l'entreprise, du moins prouver que je peux faire un film.* »

Passion Juvénile a été tourné en dix-sept jours.

François TRUFFAUT.

Saut dans le vide

MONTPARNASSE 19, film français de JACQUES BECKER. *Scénario :* J. Becker, inspiré du roman de Michel-Georges Michel « Les Montparnos » et de l'adaptation cinématographique de Max Ophuls et Henri Jeanson. *Images :* Christian Matras. *Décors :* Jean d'Eaubonne. *Musique :* Paul Misraki. *Interprétation :* Gérard Philipe, Anouk Aimée, Lilli Palmer, Léa Padovani, Gérard Séty, Lila Kedrova, Denise Vernac, Judith Magre, Lino Ventura, Marianne Oswald, Antoine Tudal, Pâquerette. *Production* : Franco-London Film. — Astra cinematografica 1958. *Distribution :* Cocinor.

Est-ce la vie passionnée d'Amédée Modigliani ? Autant aller voir celle de *Van Gogh*. Est-ce la chronique du Paris de la première après-guerre ? Autant lire les bouquins de Maurice Sachs. Est-ce le journal d'un peintre illuminé ? Autant lire ou voir celui d'un *Curé de Campagne*. Est-ce l'histoire d'un pauvre type, d'un fou, d'un salaud, d'un génie ? Est-ce un film d'aventures ou un film d'amour ? Et d'abord, est-ce un film ? A cette dernière question, *Montparnasse* 19 ne répond pas non plus. Ou plutôt il répond par une nouvelle question : oui, mais après tout : qu'est-ce que le cinéma ?

Si, comme l'affirme la publicité, *Montparnasse* 19 est le plus pathétique des films de Jacques Becker, c'est parce qu'à chaque vingt-quatrième seconde, gros-plans, raccords dans l'axe, mouvements de grue, travellings optiques, panoramiques filés posent cette question : Qu'est-ce que le cinéma ? Et qu'au lieu d'y répondre, chaque plan pose de nouveau la même et lancinante question : qu'est-ce que le cinéma ?

La seule grandeur de *Montparnasse* 19 est d'être non seulement un film à l'envers, mais en quelque sorte l'envers du cinéma, de même que le négatif d'une photographie est l'envers du positif. En général, en effet, un grand film est grand parce qu'il prouve la beauté rien que par sa création, qu'il rend inutile toute question à ce sujet en donnant dès le départ une réponse. Welles, Eisenstein, Murnau, procèdent par affirmations. Ils ne disent pas : *il faut filmer ça parce que* c'est beau, mais : c'est beau parce que je l'ai filmé comme ça.

Montparnasse 19, tout au contraire, est sans doute le premier film entièrement *négatif* dans son principe. Peu importe que ce soit peut-être dû en partie aux nombreux aléas qui émail-

lèrent tant la préparation que le tournage du film (mort d'Ophüls, supervision de la fille de Modigliani, différends avec Jeanson, etc.). Le fait est là. *Montparnasse* 19 ne vous prouvera pas que Modi aimait Jeanne, ni que Béatrice aimait Modi, ni que Paris est une ville formidable, ni que les femmes sont belles ou que les hommes sont lâches, ni que l'amour est agréable, ni que peindre est amusant ou que peindre est assommant, ni que l'art est plus important que n'importe quoi ou que n'importe quoi est plus important que l'art. Non ! *Montparnasse* 19 ne vous prouvera pas que 2 + 2 = 4. Son propos est ailleurs. Son propos, c'est l'absence de propos. Sa vérité, l'absence de vérité. *Montparnasse* 19 vous prouvera seulement que 2 — 2 = 0.

Il est faux de dire que c'est le film le plus bressonnien du metteur en scène de l'admirable *Rue de l'Estrapade,* car en acceptant de tourner *Montparnasse* 19, Jacques Becker n'a pas cédé à la tentation de l'absolu, il a cédé à l'attraction du vide. *Montparnasse* 19 est un film vertigineux. Et tout compte fait, l'entreprise qui ne manquait pas de lâcheté au départ ne manque pas non plus de courage à l'arrivée.

Montparnasse 19 est le film de la peur. En ce sens, on pourrait le sous-titrer : le mystère du cinéaste. Car en incorporant malgré lui son propre affolement dans l'esprit désaxé de Modigliani, Jacques Becker nous fait entrer de façon maladroite, certes, mais combien émouvante, dans le secret de la création artistique mieux que n'avait su le faire Clouzot en filmant Picasso au travail. Après tout, si un roman moderne est la peur de la page blanche, un tableau moderne, la peur de la toile vide, une sculpture moderne, la peur de la pierre, un film moderne a bien le droit d'être la peur de la caméra, la peur des acteurs, la peur des dialogues, la peur du montage. Je donnerais tout le cinéma français d'après-guerre contre le seul plan, mal joué, mal cadré, mais sublime, où Modi demande cinq francs de ses dessins à la terrasse de la Coupole.

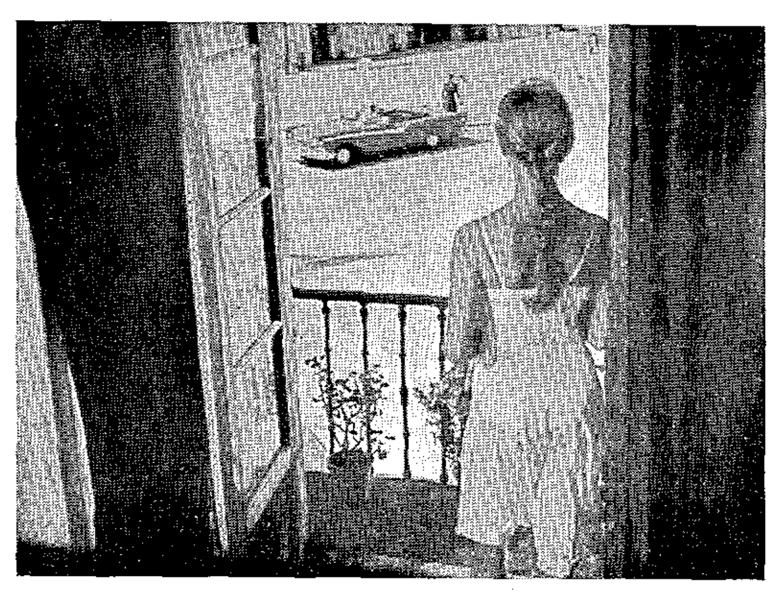
Alors, mais alors seulement, tout séduit dans ce film déplaisant. Tout sonne juste dans ce film archi-faux. Tout s'éclaire dans ce film obscur. Car celui qui saute dans le vide n'a plus de comptes à rendre à ceux qui le regardent.

Jean-Luc GODARD.



Marianne Oswald et Lino Ventura, dans *Montparnasse* 19, de Jacques Becker.

NOTES SUR D'AUTRES FILMS



Brigitte Bardot, dans *Les Bijoutiers du clair de lune* de Roger Vadim.

Quand on est orfèvre

LES BIJOUTIERS DU CLAIR DE LUNE, film français en CinemaScope et Eastmancolor de ROGER VADIM. *Scénario :* Roger Vadim et Albert Vidalie, d'après le roman d'Albert Vidalie. *Images :* Armand Thirard. *Musique :* Georges Auric. *Interprétation :* Brigitte Bardot, Alida Valli, Stephen Boyd. *Production :* Iéna, U.C.I.L. (Paris)-C.E.I. A.P. (Rome). *Distribution :* Columbia.

Quand on est orfèvre on ne confond pas l'or et le plomb. La déception est grande de voir Vadim s'être trompé à ce point. Que le film soit raté n'est pas catastrophique en soi aux yeux de ceux qui, comme moi, ont toujours pensé que les vertus de la « Politique des auteurs » étaient limitées. Ce qui est plus inquiétant c'est que Vadim après l'accueil réservé fait à ses *Bijoutiers* se soit mis à table et ait expliqué en long et en large tous les motifs qui expliquent bien en effet que l'entreprise était fichue d'avance. Qu'il ait rencontré de nombreuses difficultés en cours de tournage, cela ne saurait être imputé qu'à de malheureux hasards, encore que c'est une forme du talent que de savoir se rattraper et improviser quand la guigne vous empêche de tourner comme prévu; mais c'est avant le tournage que l'entreprise était compromise sur le plan du scénario comme sur celui de l'interprétation. Vadim nous explique qu'il voulait tourner un film en costumes en Auvergne; comment a-t-il pu croire qu'il trouverait l'équivalence en Espagne moderne? Il nous dit aussi qu'il n'avait vu son jeune premier qu'une fois sur un écran et qu'il ne s'est rendu compte qu'après qu'il s'était complètement trompé sur lui; n'était-ce point grande légèreté que de l'engager avant d'en savoir plus long? Dans ses déclarations, Vadim insiste beaucoup sur la responsabilité du réalisateur qui sait que des centaines de millions sont engagés sur son nom (à ce propos saura-t-on jamais combien a coûté ce film? Les estimations ont varié entre un milliard et 400 millions), mais c'est justement quand on est responsable d'autant de millions que l'on ne doit pas s'engager dans une pareille aventure. Car enfin Vadim est trop intelligent pour ne pas savoir que son scénario ne tenait pas debout et encore moins quand il lui a adjoint une nouvelle fin, qu'il n'était pas fait pour filmer l'Espagne tragique, que la qualité formelle de ses images ne sauverait pas le navire et que Brigitte Bardot ne pouvait entrer dans la peau de ce personnage. Alors? Les contrats signés? La pression du producteur ? Le renoncement ? Aucune réponse ne saurait satisfaire. Le public a peut-être tort de rire parce que Bardot dont il ne veut pas oublier qu'elle est B.B. lui semble « impensable » en pucelle, mais c'est Vadim qui s'est mis lui-même dans la mauvaise situation de faire rire, alors que c'est lui qui a « inventé » B.B. et lui a donné son seul vrai rôle dans *Et Dieu créa la femme.* Tout cela n'est pas dramatique. Par ses deux films précédents, Vadim a changé quelque chose dans le cinéma français et même s'il a apporté en même temps une certaine confusion, il faut lui savoir gré d'avoir embrayé une vitesse

nouvelle. Il y a quarante minutes dans *Et Dieu créa la femme* et autant dans *Sait-on jamais?* qui peuvent lui faire pardonner tous *Les Bijoutiers* dont la seule belle idée — le parallèle entre les actes successifs de la course de taureaux et le destin de son héros — n'est pas exploitée. Nous n'avons pas à le « juger », mais lui — à cause même de son talent — se doit de veiller à la suite des événements. — J.D.-V.

L'ennemi public n° I

THE YOUNG LIONS, film américain en CinemaScope d'EDWARD DMYTRYK. *Scénario :* Edward Anhalt, d'après le roman d'Irwin Shaw. *Images :* Joe McDonald. *Musique :* Hugo Friedhofer. *Interprétation:* Marlon Brando, Montgomery Clift, Dean Martin, Hope Lange, Barbara Rush, May Britt, Maximilian Schell, Dora Doll. *Production :* Al Lichtman, 1957. *Distribution :* 20th Century Fox.

Il y a cinéma et cinéma : celui dont on a envie de parler, et celui pour lequel la plus grande marque de respect est encore le silence. A l'intérieur de la première catégorie, il y a cinéma et cinéma : celui qu'on peut louer, et celui qu'il faut injurier, parce qu'il est injure.

Le Bal des Maudits est injure parce qu'il avilit le public. Périodiquement, nous avons affaire à ce genre de productions élaborées avec le plus froid cynisme : une grande histoire, interprétée par de grandes vedettes, réalisée par un grand metteur en scène ! On prétend mettre en cause l'univers parce qu'on mélange les nationalités, alors que le seul but visé est un surcroît d'exotisme, gage de grosses recettes. On joue sur la simplicité des spectateurs pour traiter d'une aventure vieille de quinze ans, mais toujours présente dans les esprits, en ne tenant compte de ce recul qu'au second degré : les auteurs donnent ainsi à bas prix l'impression de survoler le débat, alors que leurs formules creuses ont pour seule intelligence celle que, dans sa naïveté, le public veut bien leur accorder. Il n'y a pourtant aucun mérite pour un scénariste américain de 1957 à mettre dans la bouche d'un new-yorkais de 1952 une phrase telle que : « *Je ne veux pas aller me battre contre des gens avec lesquels nous serons dans dix ans les meilleurs amis du monde.* »

Le Bal des Maudits est injure parce qu'il méprise la mise en scène. Le plan séquence, qui chez un Welles, un Preminger ou un Hitchcock, est prouesse, quête d'une tension qui ne s'établit qu'avec la durée, n'est chez Dmytryk que paresse, possibilité de grouper sous le même numéro dix pages du script. Qu'un seul problème se pose, comme celui de la cuvette où campe une colonne anglaise et qu'inonde lentement le soleil levant, et Dmytryk l'escamote en abusant son monde à l'aide d'un truquage. Pour être efficace, il ne connaît d'autre recette que renchérir sur le conformisme.

Le Bal des Maudits est injure parce qu'il dégoûte des acteurs. De Marlon Brando, dont on a, entre les silences qu'il prend pour dire son texte, tout loisir d'admirer le jeu de fesses ; de Montgomery Clift, qu'on laisse en rajouter dans la névropathie, alors que le seul spectacle de sa mutilation physique est déjà assez pénible ; de Barbara Rush, qu'on pousse sur la pente savonneuse de la petite bourgeoise aseptisée ; de May Britt, qu'on travestit en Hildegarde Kneff des mauvais jours.

Nouvelle brève : Al Lichtman est mort le 20 février dernier. — Ch. B.

Good bye

SAYONARA, film américain en Technicolor et en Technirama de JOSHUA LOGAN. *Scénario :* Paul Osborn, d'après le roman de James A. Michener. *Images :* Elsworth Fredericks. *Musique :* Franz Waxman. *Interprétation :* Marlon Brando, Patricia Owens, Red Buttons, Miiko Taka, Mihoshi Umeki, Douglas Watson, Ricardo Montalban. *Production :* William Goetz, 1957. *Distribution :* Warner Bros.

De tous les metteurs en scène américains, Logan est sans nul doute celui qui doit le plus à l'Amérique : c'est par la peinture, vraie ou fausse, qu'ils nous offraient de certaines zones de la société U.S., que *Picnic* ou *Bus Stop* touchaient le plus profondément, au delà de certaines conventions théâtrales relevant davantage de la mode ou de la naïveté. De tous les metteurs en scène américains, Logan est aussi sans conteste celui qui emporte le moins son talent à la semelle de ses souliers. Pourquoi le cacher ? *Sayonara* est un film consternant, et dont la platitude, la convention, la sottise commerciale n'ont d'égales que l'ennui absolu qui s'empare, dès les premiers plans, du spectateur le plus intrépide.

Le désastre est tel qu'il semble à première vue difficile de trouver quelque rapport entre ce film et les deux premiers. On y arrive, hélas ! fort bien à la réflexion, à tel point que l'on finit, comble d'infortune, par se demander si les différences ne sont pas dues essentiellement aux apports du scénariste et du chef opérateur, Logan n'étant dans l'un et l'autre cas que le simple manager artistique de l'opération, bref : un « director » au sens hollywoodien, et non l'auteur que nous avions un peu vite espéré.

Utilisation quasi-scénique des modifications de lumière, cadrages Scope extrêmement serrés, syncope systématique du jeu, toutes ces recettes, qui brillaient ailleurs de l'éclat de figures d'un nouveau style, ne sont plus ici que mornes procédés, aussi désuets que les cartes postales dont Vidor agrémentait récemment son *Adieu aux armes.* Good bye, Mr. Inge ? Sayonara, Mr. Logan. — J. R.

Ces notes ont été rédigées par JACQUES DONIOL-VALCROZE, CHARLES BITSCH et JACQUES RIVETTE.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

● inutile de se déranger
★ à voir à la rigueur
★★ à voir
★★★ à voir absolument
★★★★ chefs-d'œuvre
Case vide : abstention ou : pas vu.

TITRE ↓ DES FILMS / LES DIX →	Henri Agel	Robert Benayoun	Charles Bitsch	Pierre Braunberger	Jacques Demy	Jacques Doniol-Valcroze	Alain Dorémieux	Jacques Rivette	Eric Rohmer	Georges Sadoul
Le Septième Sceau (I. Bergman)	★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★
Les Girls (G. Cukor)	★	★	★★★	★★★	★★	★★	★★★	★★★	★★★	
Passion juvénile (Y. Nakahira)	★★	★★	★★	★★★		★★	★★★	★★	★★	
Montparnasse 19 (J. Becker)	★★	★★	★★★	★★★	★★★	★★	★★	★★★	★	★
A Paris tous les deux (G. Oswald)	★	★	★★				★	★★		
Le Bal des maudits (E. Dmytryk)	★	★★★	●	★★	★		★★	●		★
Les Bijoutiers du clair de lune (Vadim)	★★	●	★	★	★	★	★★★	★	●	★★
La Chatte (H. Decoin)	★★	★		●			★	★★		
Les Frères Rico (P. Karlson)		★★					★	●		
L'Oasis des tempêtes (V. Vogel)		★	★				●	★		
Terre sans pardon (R. Maté)		●	★					★		
Le désir mène les hommes (M. Roussel)			★	●			●	★		
La Marque (V. Guest)	●	★★					●	●		
Le Désert de Pigalle (L. Joannon)	●	●	★		●		●			

FILMS SORTIS A PARIS
DU 26 MARS AU 22 AVRIL 1958

8 FILMS FRANÇAIS

Les Aventuriers du Mékong, film en Dyaliscope et Eastmancolor de Jean Bastia, avec Dominique Wilms, Jean Gaven, Jean-Pierre Kerien. — Tourné au Vietnam; n'a même pas l'appoint du pittoresque.

Bel Ami, film en Agfacolor de Louis Daquin, avec Jean Danet, Anne Vernon. — N'ajoutons pas aux malheurs de ce film, mais force est de reconnaître que la fidélité de l'adaptation au roman de Maupassant n'est pas payante.

Les Bijoutiers du clair de lune. — Voir note de Jacques Doniol-Valcroze dans ce numéro, page 58.

Un Certain Monsieur Jo, film de René Jolivet, avec Michel Simon, Geneviève Kervine, Raymond Bussières, Jacques Morel, Michel Salina. — Michel Simon, gansgter repenti, joue les bonnes d'enfants. Où la sottise rejoint la pornographie.

La Chatte, film d'Henri Decoin, avec Françoise Arnoul, Bernard Blier. — Est-ce le manque de moyens, ou le tournage hivernal, ou le jeu plus inexpressif que jamais de Françoise Arnoul, toujours est-il que tout se passe comme si Decoin, après sa très discutable période hitchcockienne, entamait une époque bressonnienne. L'occupation est évoquée avec le minimum de pittoresque, mais dans une grisaille efficace.

Le Désert de Pigalle, film de Léo Joannon, avec Annie Girardot, Pierre Trabaud. — Si Joannon a fait preuve de quelque courage en nous contant l'histoire d'un curé de choc chez les « maquereaux » de Pigalle, c'est bien celui de braver le ridicule. Mais pourquoi se plaindre ? La peinture y est si fausse qu'elle débouche, parfois, sur la féerie, la boursouflure y avoisine souvent la démence, laquelle n'est pas du cinéma français la plus banale maladie.

Incognito, film en Dyaliscope de Patrice Dally, avec Eddie Constantine, Danick Patisson, Gaby André, Tilda Thamar. — Moins brouillon que les films de Borderie, mais encore plus plat. Danick Patisson elle-même ne réussit pas à dérider les spectateurs.

Montparnasse 19. — Voir critique de Jean-Luc Godard, dans ce numéro, page 56.

10 FILMS AMERICAINS

April Love (Je vous adore), film en CinemaScope et DeLuxe de Henry Levin avec Pat Boone, Shirley Jones, Dolores Michaels, Arthur O'Connel. — Cet assemblage de romances niaises et de convention villageoise mérite-t-il encore le nom de comédie musicale? Pat Boone est bien le digne partenaire de Shirley Jones.

The Brothers Rico (Les Frères Rico), film de Phil Karlson, avec Richard Conte, Dianne Foster, Kathryn Grant. — Découpage en rondelles du beau roman de Simenon. Il faut une grande pratique du romancier pour y retrouver ses motifs.

A Farewell to Arms (L'Adieu aux armes), film en CinemaScope et DeLuxe de Charles Vidor avec Rock Hudson, Jennifer Jones, Vittorio de Sica, Alberto Sordi. — Ce n'est pas la première fois qu'un roman d'Hemingway est trahi par une superproduction. Cette fois-ci le superproducteur David O'Selznick a tenu à surveiller de très près le déroulement de l'opération, Charles Vidor tenant le rôle, refusé par Huston, de l'homme de main. Le processus de détérioration ne repose pas tant sur l'édulcoration que le délayage : dans cette mer de sirop, Rock Hudson et Jennifer Jones noient leurs traits mous et leur talent incertain.

Les Girls. — Voir critique d'Eric Rohmer dans ce numéro, page 46.

The Land Unknown (L'Oasis des tempêtes), film en CinemaScope de Virgil Vogel, avec Jock Mahoney, Shawn Smith, Henry Brandon. — Nième remake du *Monde perdu.* Les amateurs ayant coutume de classer ces films d'après les performances des monstres y figurant, disons que le ptérodactyle et le dinosaure sont moins réussis que ceux de *King-Kong,* mais que les lézards géants se battent avec conviction.

The Man is armed (Cet homme est armé), film de Franklin Adreon, avec Dane Clark, William Talman, May Wynn. — Un homme injustement condamné assassine, à sa sortie de prison, celui dont il avait pris la place. Extrêmement pauvre de moyens et d'idées, ne se signale que par le romantisme désuet habituel à la série Republic. Adreon revendique la première place parmi ses confrères américains — par l'ordre alphabétique.

Perri (Les Aventures de Perri). — Voir critique d'André Bazin dans ce numéro, page 50.

Sayonara. — Voir note de Jacques Rivette dans ce numéro, page 59.

Three Violent People (Terre sans pardon), film en VistaVision et Technicolor de Rudolph Maté avec Charlton Heston, Anne Baxter, Gilbert Roland. — La Marabounta au Far-West,

sans fourmis, mais avec une charmante cigale. Rudolph Maté est plus doué pour la comédie (le premier quart d'heure) que pour les grands mouvements du cœur et de l'esprit.

The Young Lions (*Le Bal des Maudits*). — Voir note de Charles Bitsch dans ce *numéro*, page 59.

3 FILMS ANGLAIS

She Played with Fire (*Le Manoir du mystère*), film de Sydney Gilliat avec Jack Hawkins, Arlène Dahl, Dennis Price. — Cette plate histoire policière confirme définitivement la décadence de l'équipe Launder-Gilliat.

Quatermass Two (*La Marque*), film de Val Guest, avec Brian Donlevy, Vera Day, John Longdon. — Sur un point de départ un peu plus astucieux qu'à l'ordinaire, qui s'inspire, semble-t-il de Lovecraft (on pense surtout au *Cauchemar d'Insmouth* et à *Celui qui chuchotait dans les ténèbres*), un science-fiction qui recule les bornes du comique involontaire.

Seven thunders (*Les sept tonnerres*), film de Hugo Fregonese, avec Stephen Boyd, James Robertson Justice, Tony Wright, Anna Gaylor. — Film sur la destruction du Vieux Port de Marseille pendant la guerre. Ennui distingué.

1 FILM ALLEMAND

Kitty, film en couleur de A. Weidenmann avec Romy Schneider, Karl-Heinz Böhm, O.E. Hasse. — Comédie germano-suisse plus fade encore que la série des *Sissi*.

1 FILM JAPONAIS

Passion juvénile. — Voir critique de François Truffaut dans ce numéro, page 53.

1 FILM ITALIEN

Tempo di villeggiatura (*Amours de vacances*), film d'Antonio Racioppi, avec Vittorio de Sica, Giovanna Ralli, Abbe Lane, Marisa Merlini. — Comédie néo-réaliste rose qui est loin d'avoir le charme de *Pères et Fils*.

1 FILM SUEDOIS

Det Sjunde Inseglet (*Le Septième Sceau*). — Voir critique de Jean Mambrino dans ce numéro, page 43.

1 FILM ESPAGNOL

Fedra (*Une vraie garce*), film de Mur Oti, avec Emma Panella, Enrique Diosdado, Vincente Parra. — Version rustique de *Phèdre*.

2 FILMS SOVIETIQUES

Tchouck et Guek, film de I. Loukinsky. — Histoire de deux petits garçons forcés de vivre quelques jours en Robinsons dans les Monts Ourals. Interprètes de six et sept ans très supportables; le commentaire français l'est moins.

La Princesse Grenouille, film en couleurs de M. Tsekhanovski. — Dessin animé inspiré d'un conte de fées russe. Aucune évolution dans l'inspiration ou la technique par rapport aux précédents *Poisson d'or*, *Petit cheval bossu*, *Histoire du soldat*.

LES CAHIERS DU CINÉMA

ont publié dans leurs précédents numéros :

ENTRETIENS

avec Jacques Becker	N° 32
Jean Renoir	N°s 34-35-78
Luis Bunuel	N° 36
Roberto Rossellini	N° 37
Abel Gance	N° 43
Alfred Hitchcock	N°s 44-62
John Ford	N° 45
Jules Dassin	N°s 46-47
Carl Dreyer	N° 48
Howard Hawks	N° 56
Robert Aldrich	N°s 64-82
Joshua Logan	N° 65
Anthony Mann	N° 69
Gerd Oswald	N° 70
Max Ophuls	N° 72
Stanley Kubrick	N° 73
Vincente Minnelli	N° 74
Robert Bresson	N° 75



Tous ces numéros sont encore disponibles à nos bureaux et peuvent vous être adressés contre la somme de 250 francs et de 400 francs pour le n° 78.

CAHIERS DU CINÉMA
Revue mensuelle du cinéma
Rédacteurs en Chefs : A. BAZIN, J. DONIOL-VALCROZE et Eric ROHMER

•

146, Champs-Elysées — PARIS (8e)
R. C. Seine 57.B.19.373.

•

Prix du numéro : 250 Frs
Abonnement 6 numéros :

France, Union Française	1.375 Frs
Etranger	1.800 Frs

Abonnement 12 numéros :

France, Union Française	2.750 Frs
Etranger	3.600 Frs

Tarifs spéciaux pour étudiants et ciné-clubs

•

Adresser lettres, chèque ou mandat aux CAHIERS DU CINEMA, 146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38).
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

•

Les articles n'engagent que leurs auteurs.
Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze.
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris. — Dépôt légal : 2e trim. 1958.

CAHIERS DU CINEMA, PRIX DU NUMERO : 250 FRANCS